Studien über das „IMAGE" bei Hugh Walpole.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Marietta Goetze

aus Hamburg

Marburg 1937

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg.

Als Dissertation angenommen am 1. April 1937

Berichterstatter: Professor Dr. Deutschbein
Dekan Dr. phil. Friedrich Taeger.

Tag der mündlichen Prüfung: 14. April 1937.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht.

	Seite
Einleitung: Umreißung des Themas.	1
I. Hauptteil: Erklärung des Begriffes „Image". . . .	2
1) Abgrenzung des „Image" vom Symbol.	2
2) „Image" und Imagination.	3
3) Was wird durch das „Image" dargestellt? . . .	7
4) Darstellung der Dinge im „Image".	9
5) Die Eigenschaften des „Image".	11
6) Hinweis auf „Images" in der Literatur.	13
II. Hauptteil: „Images" in den Romanen von Hugh Walpole.	15
1a) Walpoles Persönlichkeit in Bezug auf die „Image"-Gestaltung.	15
1b) Walpoles Romane im Ganzen als „Images" betrachtet.	20
2a) Personen als „Images". Das Wesen seiner Personen.	25
2b) Gestaltung der Personen.	33
3) Natur und „Image".	40
Schluß: Kurze Zusammenfassung.	45

Einleitung: Umreißung des Themas.

Diese Arbeit soll ein Versuch sein, das englische Wort "Image" in ein neues Licht zu rücken und es in Beziehung zu bringen zu Walpoles Schaffen.

Die Arbeit entstand in der Marburger Schule und enthält im ersten Teil die in den Vorlesungen und Seminarsitzungen angeregten Probleme der „Image"-Darstellung. Diese werden in Zusammenhang mit Walpoles künstlerischem Gestalten gebracht, denn seine Romane enthalten „Images", selten Symbole von denen in der Literaturgeschichte gewöhnlich gesprochen wird[1]). Und zwar romantische „Images", sodaß von diesem Gesichtswinkel das „Image" betrachtet ist. Es zeigte sich mir ein enger Zusammenhang mit dem von der Marburger Schule erarbeiteten „Image"-Begriff und der Darstellungsart, die Walpole in seinen literarisch-kritischen Schriften immer wieder als die für einen Künstler erstrebenswerteste Gestaltungsform bezeichnet, einer besonderen Lebensschau und Darstellungsweise, die die Bücher „universal"[2]), sie „potential" macht, um mit einigen Ausdrücken von Walpole zu sprechen[3]). Darum wird der erste Teil sich hauptsächlich mit Walpoles kritischen Schriften beschäftigen. Der erste Teil erörtert die Wesenszüge eines romantischen „Image". Der zweite Teil enthält Untersuchungen über Walpoles „Images" in seinen Romanen. Aus der Fülle der Romane wurden einige repräsentative Beispiele ausgewählt. Dies ist gut möglich, da die Grundzüge und Ideen in allen Romanen die gleichen bleiben, da sich schon in seinen ersten beiden Romanen (W. H., M. 40) sein Sinn für „romance" und „realism" zeigt[4]), der das Hauptcharakteristikum der Bücher ist. In den ersten zwei Romanen (W. H., M. 40) liegt schon im Keime verborgen, was in

---

1) Vergl. Fehr, (Lit.) S. 297.
2) A. T. S. 72 ff.
3) Vergl. J. C.,S. 84 ff.
4) Ich gebrauche hier mit Absicht das englische Wort "romance", da Walpole selbst so oft davon spricht und viele seiner Romane als "romances" bezeichnet. Vergl. Walpoles Unterscheidung zwischen "Romance" und "Realism". (J. C. 104 ff., zitiert in dieser Arbeit auf Seite 5 Anmerkung 14.

späteren Romanen weiter ausgebaut wird[5]). (Charaktere, das Problem von Individuum und Gemeinschaft, Schaffung einer bedeutungsvollen Atmosphäre, die Gleichzeitigkeit von Handlungsgeschehen und Ideen-Geschehen etc.). Betont muß werden, daß Walpole den Begriff „Image" in „Unserem Sinne" nicht verwendet, wenn er auch durchaus die Idee des „Image" durchführt.

I. Hauptteil.

Erklärung des Begriffes „Image".

1. Abgrenzung des „Image" vom Symbol.

Jedes „Image" ist eine künstlerische Neuschöpfung der Welt und ihrer Erscheinungen in einer Verdichtung zu einem Bilde von besonderer innerer Lebendigkeit. Es ist eine im geistigen Bilde geformte Gestalt eines transzendental[6]) bedingten Gehalts, der durch eine sehr starke Verdichtung zur Einheit eine konkrete, sichtbare **Form** erhält.

„Image" und Symbol stehen in enger Beziehung. Beide entstehen durch das Wirken der Imagination und sind ein Mittel zu der Sichtbarmachung dieses Wirkens. Sie geben beide eine Synthese von einem konkreten Ding und einem tiefen Sinn. Das Symbol steht aber in unserer Unterscheidung stets für etwas, ist Wahrzeichen, Sinnzeichen für etwas Anderes. Z. B. die in der Volksballade so häufig wiederkehrende "rose-brier" Strophe ist ein Bild, ein Zeichen für die über den Tod bestehende treue Liebe. Das Symbol verhüllt, das „Image" enthüllt[7]). Z. B. die Fee in Keats Gedicht: La Belle Dame sans Merci ist ein „Image" der dämonischen Liebe, denn in der Fee kommt die Macht dieser Dämonie zum Ausdruck, zur sinnhaften, körperlichen Gestaltung[8]). Das Symbol steht außerhalb dessen, was es offenbaren soll, während das „Image" in dem Gegenstand liegt, dessen tieferes Wesen es zur Darstellung bringen will. Daher hat ein „Image"

5) Über die Abhängigkeit der einzelnen Romane von einander vergl. Clemence Dane: Tradition and Hugh Walpole.

6) Transzendental wird hier nicht im Sinne von Kant, sondern im Sinne der englischen Romantik gebraucht.

eine große Lebendigkeit und Plastizität, die ein einfaches Symbol nie haben kann. Das „Image" steht in einer Zwischenschicht zwischen Empirischem und Transzendentem. Höchste Kunst wird geschaffen, wenn „Image" und Symbol zusammenfallen.

2. „Image" und Imagination.

„Image" ist verwandt mit Imagination, d. h. Einbildungskraft. „Einbildung" „entstammt dem Begriff, der ihm einfach zu Grunde liegt, und diese Bedeutung heißt einbilden. eine Einheit bilden. Wer im Stande ist, selbst aus dem kleinsten Bruchteil, der ihm Anregung und Gelegenheit bietet, aus Eigenem, das Bild des Ganzen in sich entstehen zu lassen, der ist mit Phantasie begabt, mit der Kraft, sich im Geiste ein Bild zu schaffen." (Bonsels: Über schöpferische Phantasie S. 190). So könnte man „Image" zu deutsch mit „Einbild", „Inbild" übersetzen, da einzelne Teile darin zur Einheit gebildet werden. Wie die Imagination aber zugleich die „endliche rationale Welt" mit dem „Reich des Unendlichen, Unbedingten und Irrationalen" verknüpft. (Deutschbein: Wesen des Romantischen S. 16), so trägt, wie anfangs betont, das „Image" auch dieses Doppelte in sich: Realität und transzendentale Wahrheit. ("the life of things" im Sinne von Wordsworth. Vergl. Tintern Abbey 49)[9]).

Das „Image" ist immer in irgend einer Form an die Empirie gebunden, da es stets eine höhere Realität des Empirischen darstellt. Der Ausgangspunkt zu der Schaffung eines „Image" kann aber verschieden sein. Wir unterscheiden zwischen produktiver und reproduktiver Imagination, was zu der Unterscheidung produktiver und reproduktiver „Images" führt. Das produktive „Image" entsteht aus spontaner Schöpfung. Shakespeare, Goethe, Blake z. B. haben produktive Imagination. Sie antizipieren die Welt im „Image", das in ihnen liegt. Z. B. Blake schafft in seinem Inneren Visionen und „Images, die ihm als das eigentlich Wahre, als das Wirkliche erscheinen. Die empirische Welt ist für Blake nur Ma-

7) Vgl. Pongs über Goethe (S. 16 ff.) „Spricht er" (Goethe) „im Anblick seines Jugendschaffens von dem Drängen: was ihn erfreute oder quälte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln als Bruchstück einer großen Konfession" (Image) — „so gibt der Weimarer Goethe das Bild auf ans Sinnbild" (Symbol) — „an die Welt des Dings, im Gleichnis gedeutet".

8) Vgl. Z. B. "To Autumn"von Keats als eines der besten „Images" des Herbstes.

9) Das „Images" gibt eine Verbindung von Innen- Außen- und Überwelt.

terial für seine „Images", ist Beweis dessen, was er mit seinem geistigen Auge in sich sieht. Darum haben Beobachtung und die Aufnahmefähigkeit für Umweltseinflüsse für seine produktive Imagination relativ wenig Wert. Das Gedicht „Der Tiger" von Blake ist eines der besten Beispiele für produktive „Images"[10]). Der Tiger in diesem Gedicht ist ein produktives „Image" der göttlichen Schöpferkraft, die in dem Tiger zur Real-Präsens kommt. Der Tiger als „Image" befindet sich zwischen dem empirischen Geschöpf Tiger und dem Transzendenten und hat von beiden etwas in sich. Denn der Tiger steht in der göttlichen Schöpferkraft, die er zur Darstellung bringt.

Wordsworth aber z. B. schafft reproduktive „Images"[11]). Z. B. das Gedicht: She was a Phantom of Delight ist das reproduktive „Image" eines früheren Erlebnisses. Reproduktive „Images" finden wir vor allem in der englischen Romantik. Auch das reproduktive „Image" liegt im Innern des Künstlers. Der Künstler kommt hierbei aber, wie zum Beispiel Wordsworth, von der durchlebten Empirie zum wahren Sein und bildet aus diesem Erlebnis seine „Images"[13])[14]). Ähnlich kommt Walpole gewöhnlich von dem Gegenständlichen zur höchsten Realität. "What does life intend other than that history of the soul which Keats proclaimed the only meaning of existence? ... We must each of us interpret life by our own experience of it." (Ap. T. S. 20).

Grundbedingung für die Bildung eines reproduktiven „Image" ist eine sensetive, intensive Aufnahmefähigkeit des Künstlers. Damit verbunden die Imagination, „die Kraft zur Einheit" (Bonsels S. 190), die hinter der Oberfläche der Dinge die großen Zusammenhänge erkennt und sie gestaltet. Vergl. Walpole über Conrad: "Conrad's imagination, without for a moment deserting the truth, worked beautifying, ennobling it — above all putting it into relation with the whole universe, the whole history of the cycle of life and death" (J. C., S. 111). Wir haben also bei den reproduktiven „Images"

10) Shakespeares Caliban z. B. ist auch ein gutes Beispiel für ein produktives „Image". Caliban ist ein „Image" des Untermenschlichen.

11 Ausnahme ist wohl das Snowden Erlebnis. (Prelude XIV, 1 ff.).

12) Vergl. z. B. Prelude II, Z. 338—352; Tintern Abbey, Z. 23—49; 88—111.

13) Vergl. Bliesener: Coleridge „gelangt vom Schauen, vom individuellen Bild, zu seiner individuellen Abstrahierung und Vergeistigung desselben" (Bliesener S. 20). Oder dieselbe über Coleridge S. 9.

eine subjektiv-objektive Wesensdarstellung. Der Künstler muß die empirische Wirklichkeit beobachten, er muß in enger Beziehung zur Welt stehen. Das „Image" als höherer Spiegel für den Betrachter verlangt Objektivität. Das Subjektive liegt in der imaginativen Schau des Künstlers. Walpole sagt über Conrad, der so viele „Images" hat: "Conrad is the poet, working through realism to the poetic vision of life". (J. C., S. 96)[14]). Die „Fancy" kann keine „Images" bilden. Die „Fancy" fügt nur lose zusammen. (Wir schließen uns hier den Ausführungen von Deutschbein im Wesen des Romantischen und dem Aufsatz: Romantisch und Romanesk an). Die „Fancy" erfindet.

Bei der reproduktiven „Image"-Gestaltung versetzt sich der Künstler in das Objekt hinein. Dann steigt oft (sogleich oder später) vor seinem inneren Auge ein vergeistigtes Bild dieser empirischen Wirklichkeit auf, das zur Darstellung drängt. Wordsworth kommt so zu seinen Bildern. Aber auch in der Schule der Imagists begegnen wir einer ähnlichen Schau von Bildern. Hughes sagt über Fletcher: "He lets himself into things, into the very core of their being, and from this inner dwelling place his images arise. First to possess, then to create that is the true process of the artist." (Glenn Hughes, S. 135).

Ein Bild, das zum „Image" wird, muß Besitz des Künstlers gewesen sein. Eine Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt findet bei den eidetischen Menschen statt, und ich möchte sagen, daß der Künstler am leichtesten „Images" gestalten kann, der eidetische Fähigkeiten hat, denn das Anschauungsbild (Jaensch Eidetik) ist sozusagen eine materielle Vorstufe, Rohmaterial für das „Image", da durch das schöpferische Selbst des Künstlers daraus leicht ein „Image" werden kann[15]). „Es muß die innere produktive

14) Walpole sagt: "To myself Realism is the study of life with all the rational faculties of observation, reason, reminiscence — Romance is the study of life with the faculties of Imagination". Für Walpole ist "Realism" "based always upon truth perceived and recorded — it is the essence of observation". Der Geist der "Romance" "is the spirit of imaginaton working often upon observation ... and sometimes simply upon inspiration". (J. C., S. 108). (Vergl. auch J. C., S. 112).

Ich möchte sagen, daß aus der Darstellungsart Romantic-Realism leicht „Images" entstehen können, wenn eine lebendige, verdichtende Gestaltung damit verbunden ist. Dichtung und Wahrheit im Sinn von Goethe, wo Dichtung als Verdichtung, nicht Erdichtung aufzufassen ist.

Kraft des Künstlers jene Nachbilder, die im Organ, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole freiwillig, ohne Wollen und Vorsatz lebendig hervortun, ... um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenständlich zu werden. Je größer das Talent, um so entschiedener bildet sich gleich anfangs das zu produzierende Bild ..." (Bliesener, S. 4 Zitat von Goethe). Für Wordsworth[16]), Coleridge[17]), Goethe, Blake z. B. ist diese eidetische Fähigkeit vorhanden. Diese Künstler haben sehr zahlreiche „Images". Das Gleiche gilt für Walpole (vergl. C. B.; Ap. T.). Für Walpole ist gerade die eidetische Fähigkeit von größter Bedeutung und beeinflußt seine ganze Wesensschau und Gestaltungskraft. (Vergl. Teil II).

Ein Beispiel, wie ein Anschauungsbild zu einem produktiven „Image" wird, möchte ich aus Macbeth II, 1/33 ff geben. Die Mordgedanken des Macbeth verdichten sich zum „Image" des Dolches. Der Dolch ist die Sichtbarmachung der Gedanken, die schon lange in Macbeths Seele geschlummert haben, und die zur Realität kommen. Macbeth erkennt, daß der Dolch kein Produkt der Phantasie, sondern ein „Image" der Imagination ist[18]).

Jedes „Image" gestaltet sich aus einem Erlebnis. Hinzu tritt die Vision. „Image" und Vision gehören unbedingt zusammen, denn die Vision erhält ihre Gestalt im „Image". Poetische Vision ist ein Erblicken der höheren Einheit, eine Aktualisierung von Denken, Wollen, Fühlen. Für unsere Untersuchung ist es nicht bedeutungslos, daß Walpole sagt, ein jeder moderner Schriftsteller müsse "poetic visions" haben. Er müsse ein „poet" sein[19]). Denn im „Image" geschieht eine Poetisierung des Empirischen[20]).

---

15) „Wordsworth sieht seine Erinnerungsbilder in wörtlichem Sinne. Das genügt nicht. ... Jetzt greift der schöpferische Genius ein. Er verwandelt die einfachen subjektiv-optischen Anschauungsbilder in reine Ideen". (Schumacher, S. 46/47).

16) Vergl. Schumacher. 12; 41; 49/50 ff.

17) Vergl. Bliesener S. 4.

18) Dieses „Image" beeinflußt suggestiv durch seine „action" (vgl. S. 11) Macbeths Handeln. "thou marshallst me the way that I was going". II, 1/42. "It is the bloody business which *informs* thus to mine eyes". II, 1/48. Informs = Gestalt gewinnen.

19) Vergl. Walpole über Conrad: "Conrad had from the first a poet's that is to say La romantic mind". (J. C., S. 111.) Vgl. A. T., S. 199.

20) Vgl. Shelley Defence of Poetry, in dessem Sinn Walpole "poet" auffaßt.

Bei der "poetic vision" wirkt nach Walpoles Auffassung die transzendente Welt auf den Künstler und offenbart sich. "The whole duty of Art is listening for the voice of God... As an Artist only those hours that I have spent listening, waiting, have been my real life." (Fort., 255). Der Künstler wird inspiriert. Hinter der Vision werden Mächte gespürt. Vergl. Walpole über den spontanen Akt des schöpferischen Lebens: Jetzt wissen wir englischen Dichter "what it is to feel in the novel the power behind the novelist, to be ourselves in the grip of a force, that is not afraid of romance nor ashamed of realism, that cares for life as life... (J. C., 116; vergl. auch J. C., 115). Der Künstler wird als Medium gebraucht, um Gestalten zu schaffen, die größer sind als er weiß. Ähnliche Gedanken behandelt Walpole in A.T. S. 170, oder von Conrad sagt er: Conrad hatte "that genius in which the power of creation is greater than the creator." (E. N., S. 28)[21]). Dann arbeitet in ihm der "creative zest", wie Walpole es in E. N., S. 13 nennt. "This spirit of creation bloweth where it listeth in all the arts, gives itself, withdraws itself... There are times when it seems to blow through a whole body of work informing many artists with its power and in this way we look back to the painters of Renaissance Florence, to the Elizabethan dramatists... to our own Lake Poets with a kind of wonder at the sudden revelation of splendour and beauty that arose through those men." (E. N., S. 13). Das Schöpferische kommt nach Walpoles Auffassung aus einem überindividuellen metaphysischen Hintergrund.

3. Was wird durch das „Image" dargestellt?

"Imagination implies the ability to form mental images of things invisible to the physical eye — not necessarily of things that have no existence. Let us keep the word fancy for use in that connection." (Ward S. 5).

Die Imagination formt sich also Bilder von Dingen, die für das physische Auge unsichtbar sind, die aber offenbar gemacht werden können in einer Verdichtung zu Gestalten[22]). Durch das Verhalten, die Worte und Gebärden dieser Gestalten erhalten die Abstrakta

21) Vergl. auch A. T., S. 182.
22) Vgl. inform bei Shakespeare Anm. 18 S. 6.

eine lebendige Existenz. Wir können im „Image" des Jago z. B. das Böse, im „Image" der Desdemona die Tugend begreifen, ähnlich wie sich Othello und Macbeth als „Images" des Dämonischen darstellen.

Sozusagen abstrakt ist die Rolle, die ein Schauspieler erhält. Der Schauspieler kann der Rolle eine konkrete Form, ein Leben geben und dadurch ihr Wesen offenbaren. Höchste Existenz erhält die Rolle aber im Spiel des großen Künstlers, wenn er zum „Image" seiner Rolle wird. Dann „erfaßt die Rolle ihn", er „lebt sie", wie Binding in den Spiegelgesprächen S. 597 sagt. Der große Künstler bleibt Mensch, aber „er besitzt eine Gelöstheit von sich selbst, die kein anderer Mensch besitzt." „Der große Schauspieler ist ohne Rolle nichts... Er hat nur dieses Leben. Er hat Lear und Hamlet, Tasso und Franz Moor nie gesehen... Aber das Wort des Dichters, das die Gestalt erfüllen soll, das werdende Bild der Maske, das da magisch sich vergrößert wie genährt von Kräften einer höheren Wahrheit, — sie fallen in seine Leere, in den Abgrund dieses ungefüllten Gefäßes, und indem sie es allein erfüllen, alles andere ausschließend, geschieht es, daß der Schauspieler der größere, vollkommenere, eindringlichere und recht eigentlich wahrere Mensch wird, d. h. erfüllter als die gewöhnlichen Menschen" ... „die Rolle ist seine Wahrheit." (Binding Spiegelgespr. (S. 596/97 ff.).

Unsichtbar sind Mächte und Kräfte, die außerhalb des menschlichen Lebens stehen. Sie kommen bei Walpole zur sinnlichen Darstellung, indem sie in sichtbarer Gestalt in der empirischen Welt gezeigt werden. (Vergl. Teil II).

Das Wesen Gottes ist nur in schaffender Tätigkeit zu erkennen. "So God created man in his own image, in the image of God created he him." (Genesis I, 27). Gott schafft sich ein „Image" im Menschen. Er tritt sich selbst in diesem „Image" gegenüber. Der Mensch ist nicht ein kleiner Gott, sondern ein Teil Gottes drängt in ihm zur Offenbarung[23]).

Nicht konkret sichtbar ist ein Zeitgeist, eine Weltanschauung. Auch diese können im „Image" gegeben werden. „In jeder Kultur

23) Vergl. Paradise Lost IV, 291 "for in their looks divine the image of their glorious Maker shone".

kondensiert sich die Sicht auf die Welt hin in einer Anzahl Figuren[24]), die eine besondere Gestalt und eine eigne geistige Existenz annehmen. Ich meine: der König, der Richter, der Landmann, die Tugenden... Warum nennst Du sie nicht Begriffe oder Ideen? Weil sich ihr Wesen in Bewegung und Handlung offenbart" (also durch ihr Verhalten.) „Sie werden nicht als intellektuelle Größen gesehen, sondern gestaltet, zum Bilde verdichtet, beinah als n u m i n a. (Huizinga, S. 381/82).

Unsichtbar ist die transzendentale[25]) Wesenheit eines Phänomens, das wirkliche Sein, das nur im „Image" zu seiner wahren Gestaltung kommen kann. Wenn ein Roman die Wesenheit gibt, so stellt er "reality" im höheren Sinn dar. "The novel as a form of art is another thing than the novel as a photographic recorder of surface realism." (Walpole C. B. Bookmann 1923, S. 290). Ein Ding ist „real", wenn es seinem Urbild, seiner individuellen Idee nahe kommt.

4. Darstellung der Dinge im „Image".

Dem „Image"=Inbild liegt immer das Bildhafte zu Grunde, folglich ist es wie jedes Bild aus einzelnen Teilen zusammengesetzt, denn diese Einzeldinge werden durch Sammlung unter einem Aspekt zum Bilde. Aus den "significant trifles" wird das „Image" gebildet, denn "nothing is lost however trivial, nothing trivial however small." (Ap. T., S. 73/74) Der Geist und die Seele des Künstlers (= mind) sind sozusagen ein Spiegel, in dem die empirischen Einzelheiten, Auswirkungen des Phänomens gesammelt werden zum Bilde und dann in dem von ihm gestalteten „Image" in erhöhter Daseinsform zurückstrahlen. Wie Sonnenstrahlen, die in einen Brennspiegel fallen, im reflektierten Lichtbild eine größere Intensität und Leuchtkraft haben, so ist das „Image" eine höhere Wirklichkeit. Die Strahlen wie der Spiegel sind notwendig für das reflektierte Lichtbild, so ist auch das empirische Phänomen wie der „mind" des Künstlers nötig für das „Image". (Vergl. Strachey über den Viktorianischen Haushalt Kap. IV S. 194): "They" (Mittelklassen) "liked a household which combined the advantage of royalty

24) Die Duchess of Wrexe ist eine solche Figur.

and virtue, and in which they seemed to see, reflected as in some resplendent looking-glass, the ideal image of the very lives they led themselves." Sie sahen in dem königlichen Haushalt das „Image", das Gegenbild ihres eignen Lebens. Ihres eigenen, wahrhaften Lebens (very < vrai, und zwar die Vollkommenheit der empirischen Erscheinungen (ideal). Der Haushalt spiegelt nicht nur die Wesenheit des königlichen Haushalts, sondern zugleich die der Viktorianischen Haushalte. (Verdichtung).

Im „Image" geschieht also:

1. Eine Sammlung, Verdichtung gleicher Elemente des empirischen Phänomens und deren Steigerung[26]).

2. Eine Verklärung der empirischen Erscheinungen[26]).

3. Eine Sichtbarmachung der Wahrheit (truth), der Essenz des Phänomens, der "reality" im höheren Sinn[26])[27]).

In einem Buch, das wir als „Image" bezeichnen, schafft der Künstler eine Welt "an especial succes allowed to very few novelists in any country at any time... This particular achievement is something that has to do with geography and furniture as well as with the souls of bodies and men..." (A. T. 67/68). Die Welt wird geschaffen durch Gestaltung, nicht bewahrt durch Benennung. Wird ein Land als „Image" dargestellt, so erhalten wir das, was Walpole "a sense of space" nennt. (A. T. 185ff). "Something far wider, more generous than a mere clever evocation of place. We get not only B... and its country roads and lanes, but all Mid-Victorian

25) Transzendental im Sinn der englischen Romantik. Vergl. Deutschbein: Das Wesen des Romantischen.

26) Vgl. S. 8 über den Schauspieler als „Image".

27) „Die Lebewesen der Natur sind in ihrer Gestalt bedingt, sind von äußeren Umständen, von individuellen Eigentümlichkeiten beeinflußt, sind von fernem Erbgut mitgeformt. Die Gestalten des Künstlers sind unbedingt. Er sucht ja die unbedingte Form und da er die Bedingungen der individuellen Erscheinung vernachlässigen darf — außer im Portrait, gewahrt sein Auge in seinem Innern, losgelöst von Zufall und Unwesentlichkeiten, die unbedingte Gestalt: das Inbild. („Image") ... die Gestalten der Plastik, wie aller Kunst, sind nicht Nachbilder oder Nachahmungen der Natur, keine Abgüsse oder Wiederholungen schon bestehender Form, sie sind einmalige Form, schöpferische Form und, in ihren höchsten Beispielen erschöpfende Form. Indem aber die formende Kraft ungehindert ist und den für das Individuum der Natur formenden Kräften in ihrem Schöpferakt nicht unterliegt ist es ihr möglich, als schöpferische allein zu walten und den Inbegriff zu geben, wo die Natur den Fall gibt". (Binding: Hinweis auf die menschliche Gestalt, Zit. nach Beilage 1 des Deutschbein Seminars W.S. 36/37).

England; and then beyond that again, a realisation of a whole world of human experiences and intention."... "A sum total of vicarage gardens, High-streets in sunlight..." (A. T. 186)[28]).

5. Die Eigenschaften des „Image".

Das „Image" hat Lebendigkeit, Bewegung, Plastizität. Das „Image" besitzt „action". Das Wort „action" läßt sich am besten an dem „Image" des Schauspielers erklären, (Vergl. S. 8). Durch das Verhalten, die Gebärden und Reden (= action)[29]) des Künstlers erhält eine Schauspieler-Rolle ihr inneres Leben und die suggestive Kraft, die auf den Zuschauer ausgeht. Jedes „Image" besitzt dieses innere Leben.

Diese Lebendigkeit versetzt den Leser in Spannung, in innere Anteilnahme. Sie wird in dem Leser hervorgerufen, wenn in dem Buch eine starke Atmosphäre ist. Ohne Atmosphäre ist ein Buch kein „Image".

Die Lebendigkeit des „Image" ist Ausdruck des Lebensgefühls, der Lebenskraft des Künstlers. Darum können lebendige Gestalten nur aus innerer Überzeugung entstehen. "True work of art must come from conviction and the conviction of negation is not enough" (E N, 32). Nur dem "appeal" eines Lebensgefühls kann unser Lebensgefühl antworten (respond). Das „Image" spricht zu dem transzendentalen Ich. Es ist leichter von dem zu verstehen, der Imagination besitzt. Darum stellt Walpole so gerne Menschen mit Imagination solchen ohne Imagination gegenüber. Das „Image" übt durch seine Schönheit eine suggestive Wirkung aus. Es ist

28) Zur Darstellung im „Image" vergl. Walpole: "I think that every novel that fulfils its true purpose must have these three Distances: immediate action, movements, personalities of a few characters close to us, then the background of this earthly life fitting around them ... beyond these a wider, all enveloping vision ..." (E. N. S. 30 ff.). Walpole gibt Beispiele bei Conrad für die "three distances" ... "the physical life of the captain. ... the mysterious beauty of the surrounding sea ... and lastly the all-pervading influence of the life of the Soul, extending so far beyond the material existence of man. It is with such themes as this that the novelist has to do, It is not enough for him to note the tiny earthly changes from day to day that go on around him ... Having created he must place his creations in a world" Ebene der „Images"), "that is larger than his mortal eye can scan and that has more meaning in its truth and in its beauty, than his mortal brain can grasp". (E. N., S. 35).

29) Shakespeare braucht im Hamlet II, 2, 325 „action" in diesem Sinne.

"potential"[30]), seine Wirkungen ziehen die weitesten Kreise, denn es arbeitet im Menschen weiter, der das Organ hat, es aufzunehmen[31]). Optimistische Menschen werden meistens in „Images" gestalten (vergl. Walpole, der immer seinen Optimismus betont), in denen sie ihre eigene Lebendigkeit, ihr starkes Lebensgefühl darstellen. Die Lebendigkeit ist eine Eigenschaft des Spirit. Er ist die vitale Lebenskraft im Menschen und zugleich ein Teil des „Ewig-Wertvollen" in ihm. "Spirit", "the one thing that can bring Life into Art" (Fort. 254). Besonders der vom Spirit erfaßte, inspirierte Künstler fühlt die Verantwortung des Schöpfers in sich. Der Spirit drängt zur Aktion, der Künstler kann ihn weitergeben, indem er neue „Images" schafft, in die ein Teil des Spirit übergeht. Ohne Spirit ist kein Kunstwerk ein „Image". Von dem „Spirit" geht die Entzündung, die Suggestion auf die Menschen aus, denn der Spirit führt den Leser in neue, unendliche Fernen[31]). Das „Image" als Gefäß für den göttlichen Spirit ist in seiner Vollendung letzte und höchste Einheit des künstlerischen Schaffens überhaupt.

---

30) Zitat aus einer Zeitschrift über „Imagism: Another view". "The final test of „poetry is not, that it stirs one, but ... that it haunts one". (Glenn Hughes, S. 52). Not the feeling of contemplative anxiety ... that gives to poetry its highest value, but the agitated wonder awakened in the spirit of the reader by the sudden evocation of magic. This is the haunting quality. ... Now I contend that this is what the contemporary Imagists are striving for". (Glenn Hugh, S. 52).

31) Vergl. Walpole in J. C. Walpole spricht über Dichter: "the fourth class provides us with the novelists, who wish to place their atmosphere in relation with the rest of life. Our imagination is awakened, insensibly by the contemplation of some scene and is thence extended to the whole vista of life, from birth to death. Although the scene may actually be as remote or as confined as space can make it, its potential limits are boundless, its progression is extended beyond all definition ...". Walpole nennt dann Beispiele: "It is not only that these scenes are done to the full extent of their doing, it is also that they have behind them the lyrical impulse that unites them with all the emotion and beauty in the history of he world. Turngeniev, Dostojewski, Browning, Meredith were amongst the greatest of the poets. Conrad — at his highest moments — ist also of that company. ... ... The potendial qualities of Conrad's atmosphere are amongst his very strongest gifts, and if we investigate the matter, we see that it is the Union of Romance and Realism, that gives such results. Of almost no important scene in his novels it is possible to define the Boundaries". (J. C., 82 ff.).

Das sind „Images". Vergl. auch weitere Zeilen bei Walpole. Er spricht von einer Szene in the Outcast of the Island.: "it has also the terror of all our knowledge of loneliness, desolation" (Verdichtung) "the power of something stronger than ourselves". (J. C. 82 ff.).

6. Hinweis auf „Images" in der Literatur.

„Images" gibt es in allen Literaturepochen. Wir finden sie bei Shakespeare (vergl. obige Ausführungen), bei Blake, bei Conrad, um nur einige zu nennen.

Die School of Imagists steht durch ihre Bestrebung der Bilddurchseelung in Beziehung zu unserem „Image"-Begriff. Die Imagists verlangten einerseits eine ganz genaue Beschreibung des Gegenstandes. Vergl. Notizen von Hulme: "The great aim is accurate, precise, and defenite description" (Hughes S. 16/17; oder das Imagists Credo: "to employ always the exact word, not the nearly exact" (derselbe S. 39). Hulme fordert in seinen Notizen "each word with an image sticking on to it", das die Vision des Dichters und zugleich "his emotion at the sight of the vision he sees, his wonder and ecstasy" ausdrückt (Hughes S. 20)[32])[33]). Bei der School of Imagists scheint mir aber die Überhöhung des Image zu fehlen, die unserer Anschauung vom „Image" zu Grunde liegt. Die School of Imagists ist für unseren „Image"-Begriff zu materiell verhaftet.

Anders aber die englische Romantik und die Neurealisten wie Conrad und Walpole. Die Romantik ist auf Wesensschau gerichtet und greift so schon von vorneherein über die Empirie hinaus. Das Neue von Conrad und Walpole gegenüber den Romantikern ist die Bewußtseinskunst. Die Realität liegt nicht mehr im objektiven Gegenstand, sondern die Realität ist in der Bewußtseinssphäre. Daher steht das Bewußtsein des Menschen im Mittelpunkt. Bewußtseinskunst ist Tiefendarstellung! Robert Browning im Ring and the Book braucht zum ersten Male die Bewußtseinskunst und Spiegelungstechnik zur „Image"-Gestaltung.

Die modernen Biographien von Lytton Strachey möchte ich auch

32) "In this same article Pound refers to the „Image" and defines it as that which represents an intellectual and emotional complex in an instance of time ... It is the presentation of such a complex instantaneously which gives that sense of sudden liberation". (Vergl. „Suggestion im „Image") — "that sense of freedom from time-limits and space limits; this sense of sudden growth". (Vergl. Action im „Image") "which we experience in the presence of the greastet works of art". (Hughes S. 28/29).

33) Vergl. auch Hughes über ein Gedicht eines Dichters: Er sagt: "he presents, objectively and artistically, the materials of life which have aroused his emotions ... such a poem cannot be labeled mere description, for it is description in terms of personal feeling: It is the portrait of a mood. It is very good imagism!" (Hughes S. 132).

als „Images" bezeichnen. Gerade in ihnen werden einzelne charakteristische Bilder, oft anekdotenhafte Teile durch das schöpferische Selbst des Künstlers zum lebendigen Bilde, zum Inbild des Ganzen verdichtet. So wird das Wesen der zu schildernden Person in einer großen Plastizität herausgestellt. In diesen Biographien wird die historische Wahrheit angestrebt, die aber durch das künstlerische Erleben des Verfassers eine Verdichtung und Verklärung erfährt.

Dieses sind Ausführungen, die ich über das „Image" vorausschicken mußte, bevor ich diese Gestaltung in den Romanen von Walpole nachweisen konnte. Ich habe darin bereits das Ergebnis meiner Untersuchungen vorausnehmen müssen. Ich kann mich daher im zweiten Teil oft darauf beschränken, auf den ersten Teil hinzuweisen.

II. Hauptteil:

„Images" in den Romanen von Hugh Walpole.

1a) Walpoles Persönlichkeit in Bezug auf die „Image"-Gestaltung.

Bevor ich mit der Untersuchung der „Images" in den Walpoleschen Romanen beginne, muß ich einiges über Walpoles Persönlichkeit voranstellen, das in enger Beziehung zu seinen „Images" steht. (Vergl. seine Autobiographien (C. B.; Ap. T.).)

Wir sagten in Teil I, S. 3 ff, daß der Künstler des „Image" einen starken Wirklichkeitssinn verbunden mit großer Visionskraft haben muß. Starke eigene Beteiligung ist bei Selbsterschautem leichter als wenn der Künstler, wie bei den modernen Biographien, sich das Erlebnis erst durch intensives Hineinversetzen in die zu schildernde Zeit und Person erwerben muß. Selbstgeschautes findet darum im „Image" am leichtesten seinen Niederschlag, indem der Künstler über das sinnlich Gegebene hinaustranszendiert. Walpole, Conrad bauen aus sinnhafter Erfahrung ihr Werk auf. Ein Vergleich mit Walpoles Lebensbeschäftigungen, den Personen und Orten seines Lebenskreises, mit den Personen und Hintergründen seiner Romane zeigt, daß er meistens Selbsterlebtes gestaltet. Kein Hintergrund, den er nicht selbst gesehen hat, wodurch sich ihm die verborgene Seele der Landschaft erst richtig erschließen konnte. So kann er "a sense of space" geben (vergl. Teil I, S. 10), Gestaltungsräume schaffen. Er kann zu den "regional writers" gezählt werden, denn seine Landschaft Glebeshire ist Südengland. "The love of England I have tried to make the text of it" schreibt er in der Einleitung zum G. M. (vergl. seine Liebe zu Cornwall, die fast alle Frühwerke durchdringt!). Die meisten seiner Gestalten sind auch tief in dem englischen Land verwurzelt.

Walpole schafft einen besonders guten Gestaltungsraum in seinen Rußlandbüchern, vermittelt "the sense of Russia", gibt "a world inside a world" (S. C., 261). Petersburg selbst wird zum Eigenwesen

gemacht, das die Menschen beeinflußt, ohne daß sie es wollen.

Walpoles Romane, die sich mit den Kathedralen beschäftigen, gehen besonders auf Jugenderlebnisse zurück[34]).

Er erlebt Kathedralen oft als produktives „Image". "It was in Canterbury too that I first felt afraid of what a cathedral could be". "I began to be sure that cathedrals had a l i f e of their own and very often wicked ones too! I shall never now lose the belief that cathedrals have a contempt for the human beings who worship in them" (C. B. Bookmann 1922, S. 293/94). Und über Durham fährt Walpole fort: "It was the sinister revengeful spirit of the thing" (Kathedralen hier gemeint) "that I seemed most strongly to feel. Built originally for the worship of God, it appeared to me to have become pagan and heretic through its history of blood and crime — — yes and still more through the mosaic of small intrigues, plots and meannesses that through the years had encrusted it" (S. 295, ebenda). Den Niederschlag dessen finden wir besonders in dem Roman "The Cathedral".

Gerade in Bezug auf Orte und Personen zeigt sich Walpole als Künstler mit Imagination, nicht "Fancy" (vergl. Teil I, S. 5). Die Imagination verhilft ihm, schon aus seinen Romanen bekannte Dinge immer wieder in einem anderen Lichte zu zeigen, die Atmosphäre immer weiter zu v e r t i e f e n und zu v e r l e b e n d i g e n.

Walpole konnte erst „Image"-Gestalter werden, als er die Welt, die Wirklichkeit, mit offenen Augen sah und erkannte, was es heißt "to know life at first hand" (M. 40, S. 55). In seiner Jugend überwucherte sein Innenleben alles (vergl. Ap. T.; C. B.). Er lernte erst allmählich, an seiner Umwelt Freude und Interesse zu gewinnen. Er kam nicht durch lebensferne Gedanken zu seinen „Images", sondern durch die Hingabe seines ganzen Wesens an die Außenwelt (eidetischer Mensch!), wodurch das tiefste Wesen im Leben erst erfaßt werden kann. Er betont darum auch so die Liebe als größte H i n g a b e an das Andere, an die Welt. Walpole hat die Gabe der „Erfühlung" (Pongs 201/202).

"The French novelists used life to perfect their art —, the Russian novelists used art to liberate their passion for life" sagt

34) Vergl. C. B. Bookmann. 1922. S. 292 ff.

Walpole (J.C., 115). Das Letztere ist auch der Gesamteindruck bei dem Lesen der Walpole-Romane. Er erfaßt die Wirklichkeit aber meistens mit seinem geistigen Auge, wodurch sie verklärt, aber nicht in das Unwahre verzerrt wird. (Vergeistigtes Anschauen!) Er hat einen starken Sinn für Romance im Leben vergl. Teil I, Anm. 4; 14. Er sagt von sich selber, daß er "neither an accurate nor a deeply penetrating mind" habe (C. B. Bookmann/1922, 134). So sind seine Romane nicht scharf umrissen, nicht zeichnerisch, sondern malerisch. Seine starke Imagination läßt ihm die empirische Wirklichkeit immer wieder anders erscheinen. Sie verhilft ihm zum Begreifen der transzendentalen Wahrheit. «J'ai la tête romanesque, j'aime la pittoresque» (Ap. T., 38). Dies Motto, sagt er, "defines exactly the colour and conflict of my life from infancy until now" (1932!) "to see everything twopence coloured means that your life is twopence coloured as well". So sind seine Romane auch "twopence coloured" romantisch und realistisch (Teil I, S. 5).

Walpole erblickt die Wesenheit der Dinge in der Schönheit, die sich ihm überall in den kleinsten, alltäglichsten Dingen darbietet. Schon in der Jugend hat er diesen großen Sinn für Schönheit. "I had a feeling for atmosphere and an eager passion for whatever seemed to me beautiful in any shape or form" (C. B. Bookmann/ 1922, S. 134). Dieser Sinn für Schönheit gibt ihm eine innere Heiterkeit und Lebenskraft, eine Lebensbejahung und einen großen Optimismus[35]). "Most of the real pleasures in my life have come from little things and the capacity to realise at the actual moment the pleasure they were giving me." (Ap. T., S. 34/35)[36]). Und in seinen Romanen vertritt Walpole in Form einer Bildkonfession die Anschauung, daß die Freude s c h ö p f e r i s c h ist und zu der Verwirklichung der individuellen Idee beiträgt. Walpoles Glaube an das Schöpferische in j e d e m Menschen verleiht den Romanen das Dynamische und den lebendigen Rhythmus. Vergl. dazu M. 40., S. 65: "Every time that you are glad ... s e e i n g b e a u t y and saying so, every time that you think it's better to be decent than

35) Vgl. Teil I S. 11/12: Nur eigene Lebensbejahung und Vitalität kann auch die Lebendigkeit im Bilde geben. Die Lebendigkeit aber verleiht die Suggestion, die für das „Image" unbedingt erforderlich ist.

36) "Life was to interesting to be unhappy". (H. J., S. 149).

not, better to be merry than sad, you are creating. You are increasing the happy population of the world. ... That's religion."

Das Problem der Schönheit spielt darum in den Walpole-Romanen eine große Rolle. Die Romane enthalten viele Bilder der Schönheit als „Images" des Transzendentalen. Die Schönheit aber führt den Menschen auch zu Gott. "Beauty belonged to all men in common, and it was through beauty that they came to God" (P. M. R. H., 269). Wenn der Mensch sich selbst findet (vergl. S. 19, 42) und harmonisch in seinem Innern ist, findet er den Zugang zur Schönheit und somit zu Gott. Denn Schönheit, Liebe, Gott werden von Walpole sogar identificiert. Hjalmar Johanson sagt: "I will begin to love beauty away from myself and to make things for others. And perhaps after all this beauty is the same as your God. I know it's the same as love" (H. H., 379). Im „Image" offenbart sich Gott in der Schönheit der Natur. Die Schönheit aber führt den Menschen auch zu einer Gegensätzlichkeit und zeigt dem Menschen das Duale. "What would happen to me if I surrendered to all that beauty". (P. M. R. H., 147.)

Walpole ist Eidetiker in höchstem Grade. Durch seine große Sensibilität[37]) ist es ihm möglich, die Umwelteinflüsse sehr stark aufzunehmen und zu verarbeiten. Die Umwelt übt eine suggestive Kraft auf ihn aus und fordert ihn auf zur Dichtung. Jaensch spricht (Eidetik S. 67) von der „engen Durchdringung von Innen- und Umweltserlebnissen" bei den eidetischen Menschen. So kommt es bei Walpole oft vor, daß Innen- und Umweltserlebnisse verwechselt werden. "The world of my novels became during this time so real to me that the world of school and cathedral and family faded into thin air" (C. B. Bookmann/1922, S. 295). "I lived, ate and drank with my characters" (Ap. T., 31). (Vergl. auch Ap. T., 10).

Dadurch, daß seine Romane mit Anschauungsbildern erfüllt sind, erhalten sie ihr Leben, ihre Lebendigkeit, denn Walpole werden seine Erinnerungsbilder oft zu Anschauungsbildern. (Vergl. Teil I, S. 5 ff). Bei dem Romanschreiben sieht Walpole Bilder vor sich,

37) Vergl. Ap. T. S. 3.

und zwar ist er so daran mit allen Sinnen beteiligt, daß er hört, riecht, fühlt, was sich ihm in diesen Bildern aufdrängt und dieses auch zu gestalten weiß. Daher die Durchdringung der einzelnen Sinnesgebiete in seinen Romanen, die Anschaulichkeit des Bildes.

Durch Walpoles starkes Gefühls- und Innenleben, verbunden mit der eidetischen Anlage, gestalten sich ihm Vorstellungen und Gefühle zu Bildern. "When I was 19 years of age, I still saw quite clearly in my mind's eye God" schreibt er in C. B. (Bookmanns 1922, S. 292 ff.).

Walpole projiziert einen großen Teil von sich in seine Gestalten, obgleich er sie oft aus seiner Umgebung nimmt. Aber die eigenen Vorstellungen werden ihm auch zu Anschauungsbildern, bezw. zu Gestalten: "it had seemed to me that I had heard their voices" (their, d. h. von seinen Charakteren); "but now when I read the dialogue it was as though only one character were speaking and that character myself" (C. B. Bookmann/1922, S. 434). Walpole wird schon in seiner Jugend von innen heraus gezwungen, Romane zu schreiben "Mine was the true artist's impulse then. ... I wrote simply because I could not help myself" (C. B. Bookmann/1922, S. 295).

"The years of our childhood are of course the foundation of all our life. We never altogether emerge from it." (Ap. T. 66/67). Das erklärt, wie Walpole selber sagt, sein starkes Innenleben, sein "romantic mind" (C. B. Bookmann/1922, S. 132). Vor allem bestimmt die Furcht seine Jugendjahre. "Terror, sheer, stark, unblinking terror" (C. B. Bookmann/1922, S. 130 ff.) lernt er in seiner Schule kennen. Darum findet die Angst auch in allen seinen Romanen ihre Gestaltung. (Bunning in P. A.; der Flüchtling in S. C. sind Furcht in menschlicher Gestalt.). Angst ist eines der Grundmotive der Walpoleschen Romane, aus ihr wie aus der Dämonie läßt sich jeder Roman analysieren. Beide sind eng verknüpft, denn die größte Angst haben die Walpole-Personen vor dem Alleinsein mit sich selbst, mit ihrer zweiten Natur. Erst wer dieses zweite Selbst überwunden hat, erfährt "There is an inner world of the soul where, if one can reach it, there is a real balance of values and a consciousness of security" (Ap. T. S. 16). Das muß der Mensch lernen. Die Angst vor dem Alleinsein oder vor sich selber

treibt den Menschen in die Ehe (Clare z. B. in Fort.), macht den Menschen zum Egoisten (Mrs. Trenchard, Clare W. H.). Die Angst vor der chaotisch-wilden Seite des Lebens wird dem Lebensdurst gegenüber gestellt. Diese Furcht vor dem Unheimlichen, Unbegreiflichen schafft größtenteils die Atmosphäre, die in den Walpole-Romanen eine solche Rolle spielt. Man kann ein Buch nur als „Image" bezeichnen, wenn eine starke Atmosphäre darin geschaffen ist, denn sie gibt die festeste Einheit, sie übt die suggestive Kraft auf den Leser aus. Atmosphäre entsteht durch das harmonische Verhältnis der Dinge zu einander. In der Atmosphäre liegt nach Walpoles Auffassung die Weltanschauung des Künstlers. "It is not true that novelists reveal their own personalities in their creations as that they place those creations in an atmosphere peculiar to their own individuality"[38]) (A. T., 169).

1b) Walpoles Romane im Ganzen als „Images" betrachtet.

"The novel as a form of art is another thing than the novel as a photographic recorder of surface realism" schreibt Walpole im C. B. (Bookmann/1923, S. 290). So finden wir bei Walpole auch nicht einen Abklatsch der Wirklichkeit in seinen Romanen, sondern eine Neuschöpfung der Welt im Bilde, oft in „Images", wahr, doch künstlerisch verklärt. Vergl. Teil I, S. 10). Nicht eine Vergewaltigung der Wirklichkeit, sondern eine Vergeistigung. Er vereinigt „Romance" und „Realism" (vergl. Teil I. S. 5). Er malt sich in seiner Einbildungskraft eine Welt, die er mit der Realität vergleicht. Walpole schreibt über seine Kathedralen-Romane: "The town of whose life, spiritual and material, the Abbey was the chief glory existed from the first so vividly in my mind that I must draw a picture of it, and it was from that picture ... that Polchester ultimately derived. I could not then and I cannot now draw, but my little wobbly lines and scratches represented something very definite in my mind" (vergl. C. B. Bookmann/1923, S. 39 ff). Walpole antizipiert oft durch das in ihm liegende „Image" die Wirklichkeit und spiegelt sie dann in seinen Romanen wieder.

38) "of the qualities noticed in my books I have been praised more for atmosphere than for any other" Walpole C. B. Bookmann, 1923, S. 41.

Was seine Vorstellung (produktive Imagination) ihm vor die Augen stellt in Visionen, wird mit realistischen Mitteln durchdrungen, sodaß die Erfindungen den Schein des Wahren erhalten. Und was ihm die empirische Welt als Anregung vermittelt, bildet er in seine Romanwelt hinein. Er entdeckt mit produktiver Imagination im Alltag eine höhere Wirklichkeit und zeigt oft reproduktiv etwas schon Existierendes in neuem Licht. Das Ergebnis ist eine höhere Wirklichkeit, Bilder aus der Geschichte der Menschheit in Visionen der vielfältigen Schönheit. Familiengemälde, Charaktere, menschliche Szenen, gewonnen aus seiner Erlebniswelt, machen in stärkstem Maße den Realismus der Romane aus, die Beschreibungen der Umgebung, besonders der Natur in „Images", geben die große poetische Schönheit (bes. in M. 40; Fort; S. C.). In ihnen empfindet man am stärksten das Empfinden des Dichters.

Überblickt man die Fülle der Romane, so scheint bei einigen ein größerer Nachdruck darauf zu liegen, ein „Image" einer Zeitepoche zu geben, den Zeitgeist, besonders den des Victorianismus[39]). (Z. B. in W. H.; D. W.; G. M.; Wi.; Cath.) Die Herries-Bücher geben ein Zeitbild wie auch in gewissem Sinn die Rußlandbücher. Andere Bücher empfindet man stärker als „Images" von Urkräften (z. B. A. D. C.; P. M. R. H.; Fort; M. 40), um nur einige zu nennen. In allen aber kommt das Wesen der Landschaft (Cornwall, Rußland, Glebeshire, Cumberland), des Handlungsplatzes (Polchester, London) zur größten Gestaltung. Die Seele einer Landschaft aber kann nur im „Image" gegeben werden.

Die Romane sind nicht nur vielseitige Spiegelbilder, große Querschnitte aus dem Leben in England (Rußland!) in den letzten vierzig Jahren (abgesehen von den Herries-Büchern, die im 18. Jahrhundert beginnen), sie sind zugleich ein Spiegel für treibende Urkräfte in der ganzen Menschheit, in der physikalischen Natur, im Getriebe der Städte, außerhalb der Welt, die sich immer wieder offenbaren. Walpole zeigt, wie unser Leben von metaphysischen Mächten beeinflußt wird, die menschliche Seele ein Schauplatz von Kämpfen zwischen göttlichen und teuflischen Kräften ist. "It seemed to him that he had to stand up to all the devils in the world."

39) Vergl. Gassmann.

(Fort, 426); (M. 40, 319). Diese Gleichzeitigkeit von Handlungsverlauf und Ideengeschehnissen, besser gesagt, die Durchdringung von Menschenleben und dem Wirken von übermenschlichen Kräften und Mächten, die ihr eigenes Leben zu haben scheinen (vergl. wie die Schicksalsmächte personifiziert werden z. B. in Fort, 35; Personifizierung der Atmosphäre), das unterscheidet Walpoles Romane von denen des Viktorianismus. Zwei Dinge geschehen gleichzeitig, ein übermenschliches Geschehen wird in einem menschlichen, individuellen Geschehen sichtbar. Beide sind nicht von einander zu trennen. Das gibt der englischen Romantechnik eine neue Note. Was in der Wirklichkeit geschieht, scheint unlöslich verbunden mit Kräften jenseits des Menschlichen, jenseits des rational zu erfassenden Lebens. Diese Mischung von Mystik und Sinnlichkeit (besonders in den Rußland-Romanen) zeigt den Einfluß der Russen auf Walpole, wie überhaupt wenig englische Romane zwischen 1912—1918 nicht bedeutend unter russischem Einfluß gestanden haben.

Walpoles Welt führt ihr eigenes wirkliches Leben (Polchester), ja, es ist seine Absicht, ähnlich wie Thomas Hardy, auch eine eigene Welt als Dichter zu schaffen (Glebeshire); seine Menschen bleiben lebendige Menschen, obgleich in ihnen das Wirken von Urkräften und Urmächten zum Ausdruck kommen soll. Sie sind nicht Symbole, sondern „Images". Wie ein Einzelkampf sich in der Seele des Menschen abspielt zwischen seinem guten und schlechten Selbst, so scheint sich gleichzeitig ein Kampf zwischen der Gesamtheit von Gut und Böse der Welt abzuspielen. (Vergleiche auch: "now he was caught up in the very heat of conflict. The battle seemed suddenly to have burst upon him, as though there were in reality two visible forces fighting for the possession of his soul." Maradick hatte "a consciousness of some outside power fighting for him" (M. 40, 319 ff). So ist der Einzelkampf nicht Sinnbild, sondern „Image" des Kampfes im Universum. Dadurch werden die Romane „potential". Verdichtung des Lebens selber mit seinen transzendentalen Werten, wie zugleich Verdichtung von Urkräften.

Als besten „Image"-Roman möchte ich D. W. bezeichnen. Hierin scheint mir die größtmöglichste Verdichtung zu liegen. Diese Ver-

dichtung wird am stärksten durch das Portrait der Gräfin erzielt, das nicht unabsichtlich an den Anfang und das Ende des Romans gestellt ist und zwischendurch immer wieder eine Rolle spielt. Das Portrait ist sozusagen das „Image" dieses Romans. Es ist ein gemaltes Bild, das dem Ideenbild entspricht, das die Menschen von der Gräfin haben. "Nothing in the world could be so fierce as that determined absence of ferocity, nothing so energetic as that negation of all energy" (D. W. S. 5). Sie will sich nicht erkennen lassen "and then the green jade on her bosom had betrayed her". Das Portrait enthüllt. Übermenschliche Kräfte scheinen sie zu entlarven. Sie sitzt im Stuhl, geschützt und umrahmt von ihrer Umgebung (genau wie im Romanverlauf). Sie ist steinern (versteint in Traditionen), und doch ist noch Leben in ihren Augen (es lebt noch ein Funke des Höheren Selbsts in ihr, das sich am Schlusse des Romanes besiegt sieht). Das Portrait der Gräfin ist ein plastisches Bild. Plastik ist nötig zur „Image"-Gestaltung, da die "action" in der Plastik größer ist.

Das Portrait, da es ein „Image" ist, übt eine starke Suggestion aus, verfolgt und beeinflußt die Menschen, schafft die magische Spannung, die bis zum Schlusse des Romanes anhält. Gerade bei diesem Romane kann man feststellen, wie die Kreise der Verdichtung immer enger gezogen werden, man erfährt die große Kunst der Steigerung. Nachdem das Thema kondensiert in der Portraitschilderung am Anfang gegeben ist, wird es nun entwickelt. Und zwar von dem Beschauen des Gemäldes über die Schilderung der Verwandten, der Stadt treten wir im siebten Kapitel erst der Duchess gegenüber. Erst dann sind wird im Herzen des Hauses. Und genau wie für ihre Umweltspersonen bleibt sie für den Leser fast bis zum Schluß eine unbegreifliche Frau, aber die Präsentation einer vitalen Urmacht und das „Image" ihres Jahrhunderts.

Eine ähnliche „Image"-Gestaltung wie in D.W. finden wir im G.M.; Cath.; S. C.; Fort. Im G. M. wird die Essenz des Buches in dem „Spiegel" "zusammengefaßt. Er ist ein „Image" der Weltanschauung der Trenchards, d. h. der Victorianischen Bürger. Der grüne „Spiegel" wird von Walpole als lebendiges Wesen dargestellt, das die menschliche Blickrichtung beeinflußt. Als „Image" ist er an den Zeitgeist gebunden, der in ihm zur Darstellung und

Lebendigkeit kommt. Als der Zeitgeist stirbt, indem das Victorianische Zeitalter überwunden wird, muß der Spiegel auch zerbrechen.

Auf ähnliche Weise wird in der Kathedrale (Cath) ein Eigenwesen gefühlt. Sie ist geistiger wie struktureller Mittelpunkt des Buches. "It's the Cathedral Ronder that I fear. Don't you yourself sometimes feel that it has, by now a spirit of its own, a l i f e, a force that all the past years and all the worship that it has had have given it? Don't you even feel that? That it has become a god demanding his own rîtes and worshippers. That it uses men for its own purpose and not for Christ's." (Cath., 484). Die Kathedrale beeinflußt als Eigenwesen die unter ihr lebenden Menschen. (Cath, 41). Die Bosheit, die die Kathedrale aufgefangen hat, strahlt sie auf die Menschen zurück. "Doesn't such a place as this Cathedral breed hatred and malice and pride and jealousy?" (Cath, 484). Die Kathedrale wird zum „Image" der autoritativen Kirche, verkörpert die "religion of authority" gegenüber der "religion of the spirit" (Cath, 482 ff). Sie erscheint als lebendiges Geschöpf, als Gott der Gebete, Feiern und Streitigkeiten, die durch die Jahrhunderte sich zu ihren Füßen abgespielt haben, um die äußere Macht der Kirche aufrecht zu erhalten. (Cath, 438). Die Kathedrale verkörpert M a c h t und S c h ö n h e i t in sich, die sich in ihrer Haltung ("action") dem Menschen gegenüber zeigt. (Cath. 437). "The walls and the roof and the pillars that supported it were alive with their own greatness, scornful of little men and their littles loves." (Cath. 119).

Betrachtet man die Romane Walpoles, so sieht man, daß fast jeder dem Leser ein geschlossenes, vielseitiges Bild vor die Augen stellt. Obgleich die Romane meistens der Straffheit entbehren, habe ich doch von einer „Image"-Gestaltung gesprochen, da Wolpole versucht, das wirkliche Sein, die transzendentale Wesenheit zum Ausdruck zu bringen, und zwar durch Verdichtung. (Verdichtung von Innen-, Außen- und Über-Welt.) In allen Walpole-Romanen ist das Gestaltungsproblem das L e b e n selber in seiner Vielheit und Gegensätzlichkeit. Darin und dahinter liegt das wahre Sein. Das Leben als gespanntes Chaos. Das Meer ist das herrschende Bild

dafür, lebenstüchtige Menschen werden als seetüchtige Schiffe bezeichnet. (Wi, 39); (Fort, 382).

Wie Walpole die Gegensätzlichkeit in der Landschaft anzieht („Glebeshire") "has the glory of an astounding contrast." (C. B. Bookman/1923, S. 42), so zieht ihn auch besonders die Gegensätzlichkeit im Leben an: Himmel und Hölle, Gut und Böse, Liebe und Haß, Mut und Furcht, Dualität im Menschen. Die Gegensätze werden sichtbar gemacht in der Seele einer Person, oft auch in Kontrastfiguren gegenübergestellt.

Vor allem interessieren ihn die Gegensätze der Generationen. Walpole hat ein organisches Zeitbewußtsein mit der Vorstellung von ewig sich wiederholenden, organisch sich fortbildenden Zeitstufen. Eine Generation löst die andere ab und bringt mit sich ihre neuen Probleme. Trotz Gegensätzen ist allen Generationen das gemeinsame Schicksal des Alters beschieden. (D. W., 377/78). Obgleich das Individuum sich oft gegen die Vergangenheit stemmt, betont Walpole immer wieder, daß das Wertvolle der Vergangenheit, besonders in den alten Familien, auch noch Bedeutung für die Gegenwart hat.

2a) Personen als „Images": Das Wesen seiner Personen.

"In the novel there must be first creation of character and secondly a narrative interest". (E. N. 6, 7). Darum verlangt Walpole immer wieder als das Wichtigste im Roman "living human beings in whose lives we are compelled to enter." Es gelingt Walpole, solche zu gestalten. Für ihn leben seine Romanhelden. "Maggi ... existed for me, and exists." (C. B. Bookmann/1922, S. 130). Walpole gibt Menschen aus allen Berufsschichten und Klassen, aus allen Altersstufen. Aristokratie, Groß- und Kleinbürger, Seeleute, Bauern, Volksmassen der Städte, jede Art Menschen scheint er zu kennen und gestaltet sie in ihren charakteristischen Eigenschaften. Sie werden zu Vertretern, Repräsentationen ihrer Gattung, ihres Standes, ihrer Berufsschicht: z. B. die Beaminsters, Trenchards, Trojans[40]), oder sogar die Nebenfiguren wie

40) Vergl. Gassmann: Der Viktorianismus bei Hugh Walpole.

z. B. der revolutionäre Strolch in S. C., der selbst ausspricht "I am the people" (S. C. 247). Der Typ des Schullehrers, des Kleinbürgers, des Geistlichen, der Schurken, der Aristokratin, der Inbegriff einer alten, verbitterten Frau (Aunt Aggie G. M.; Old Ladies), eines englischen Schuljungen (Jeremy), alle werden mit gleicher Liebe und mit gleichem Verständnis behandelt.

Manche der Personen werden von Walpole aber gesteigert zu Präsentationen, zu „Images", z. B. die Duchess (D. W.), der Bauer (S. C.), Morelli (M. 40), Semjonow (S. C.). Diese Personen gehen über das gewöhnlich Menschliche hinaus, enthüllen ein tieferes Wesen und geben ihm sichtbare Gestalt. Vor allem die Duchess of Wrexe, die kein Symbol ist, womit sie gewöhnlich bezeichnet wird, sondern ein „Image". Die Duchess ist ein „Image" der spätviktorianischen Zeit[41]). Sie steht in ihrem Zeitalter, dessen Wesenszüge und Strömungen sie durch ihre Person darstellt und offenbart. "You can't be a realist only if you're to do the Duchess properly." (D. W., 14). Ähnlich wie Strachey in seiner Queen Victoria verdichtet Walpole in seiner Duchess den Ausblick eines ganzen Zeitalters. Sie ist die höchste Potenz des "sham-life", des Familienstolzes, der Traditionsgebundenheit der Aristokratie der Zeit. Ihr Leben ist uns höchster Spiegel für das oberflächliche, erstarrte Leben des Spätviktorianismus: "The old dignity; the old grand air." (D. W. 67). Sie war "a kind of peg for all sorts of traditions to hang on to" (D. W., 412). Die Duchess wird mit allen ihren Schwächen dargestellt. Sie wird nicht heroisiert. Daher wirkt sie als wirklicher Mensch, nicht als totes Symbol. Sie ist lebendig, denn Walpole läßt in ihr, wie in allen seinen Gestalten, eine Urkraft zum Ausdruck kommen, die in ihr eine solche Steigerung erfährt, daß man hier in dieser Beziehung auch von einer „Image"-Gestaltung sprechen kann.

"Every man is given at the outset of life a Beast in the finest, noblest sense with whom through life he has got to settle. It may be an Ambition, or a Passion or a Temptation, or a Virtue, what you will, but with that Beast he's got to live. Now it's according to his dealings with the Beast that the man's great or not. If he faces

41) Vergl. Gassmann.

the Beast—and the Beast is generally something that a man knows about himself that nobody elso knows—the Beast can be used, magnificently used." (D. W., 77/78); vgl. auch D. W., 179). In dieser Gestalt des Tigers faßt Walpole das vitale Ich, das jedem menschlichen Selbst ursprünglich von der Natur beigegeben ist. Dieser Tiger ist das „Image" des zweiten Ichs, das tief mit dem Wesen des Menschen, mit seiner Substanz verhaftet ist, denn "in every human heart there is this kernel of goodness, this fidelity to some ideal." (S. C., 412). In diesem zweiten Ich des Menschen lebt eine nicht rational zu erfassende Urkraft, der Walpole eben in dem „Image" des Tigers eine konkrete, sinnenhafte Form gibt und sie dadurch lebendig offenbart. Diese Urkraft ist schaffend. Es ist der "creative spirit" in jedem Menschen (wie Hugh Walpole mir selbst mitteilte!). Diese Kraft darf nicht zum Stillstand kommen, sonst geht sie zu Grunde. Als Urkraft ist sie wertblind, d. h. weder gut noch böse. Sie kann aber durch die sittlich aesthetische Urteilskraft, deren Organ der Wille ist, vom Menschen für seine Umwelt in schöpferischer oder vernichtender Weise benutzt werden. Der Tiger zeigt sich in jedem Menschen verschieden. Für den Künstler, für den großen, schöpferischen Menschen ist der Tiger sein Genius, sein Dämon, der ihm zu großer Produktivität verhilft und ihm seine Werke diktiert. Unterdrückt er ihn, so stirbt das Schöpferische ab und das tiefste lebendige Selbst geht zu Grunde. Dieses gestaltet Walpole am stärksten in Fort. Henry Galleon sagt über Peter "the Spirit is there, the right Spirit ... only twice before in my time have I seen that spirit in a young man's eyes. ... I would implore you to keep nothing before you but the one thing that can bring Life into Art[42]). I will not speak to you of the sacredness of your calling." (Fort., 254). Er fährt dann weiter fort: "The whole duty of Art is listening for the voice of God. ... Story-telling ... is the instrument that is given to you and if, when you come to die you know that for brief moments, you have heard, and that what you have heard, you have written, Life has been justified." (Fort. 255). (Vergl. S. 12). Der Mensch steht in dem schöpferischen Augenblick zwischen seinem Schöpfer und dem empirischen Geschöpf Mensch. Der schöpferische Mensch wird dann zum „Image" der göttlichen Schöpferkraft. So erklärt sich die Bibelstelle: "So God

created man in his own image in the image of God created he him." (Genesis. I. 27). Vergl. Teil I, S. 8. In Momenten, in denen sich der Künstler Peter nur mit seiner zweiten Natur beschäftigt, fällt das körperlich Irdische ab. Er fühlt eine große Glückseligkeit durch die Gemeinsamkeit mit dem Unendlichen auf Grund seiner gleichen Substanz. "A great exultation inflamed him. At that instant he was stripped bare. ... His soul was for that great moment, naked and alone before God." (Fort., 255).

Bei den gewöhnlichen Menschen ist der Tiger mit irgend einer Veranlagung verbunden (vergl. D. W., 78), wodurch diese Veranlagung zu des Menschen zweiter Natur wird und ihn oft zum Untergange bringt. (Vergl. Osmund in A.D.C., dem die Liebe zur Schönheit zum Tiger wird.) Denn die Urkraft hat die Tendenz, sich über die Grenzen des Natürlichen zu entwickeln.

Es kommt darauf an, daß der Mensch sich seinem zweiten Selbst stellt. Darum ist Wahrhaftigkeit die erste Forderung. "Truth to oneself, the one thing that mattered" (D. W., 155). Denn durch das zweite Selbst ist den Menschen eine Aufgabe im Leben gestellt. "The force in people, the way they either grappled with the creature and at last trained it to help them with their work in the world, or ignored it, silenced it, allowed it at last to die, and so cosily and lazily comfortable passed to their days end but had, nevertheless, missed the whole purpose of life." (D. W. 179 ff).

Nur durch Bejahung des Tigers ist jedem Menschen die Möglichkeit gegeben, schöpferisch zu werden. (Schöpferisch ist hier im weitesten Sinne gefaßt als Verwirklichung von transzendentalen Werten. Vergl. S. 17. ... "every time that you think it's better to be decent than not you are creating" ...;) oder "the connection of the individual tiger with the welfare of the world" (D. W., 179). Die Verneinung des Tigers bedeutet allmähliche Vernichtung des höheren Ichs (der individuellen Idee) wie Vernichtung der eignen Lebendigkeit. "Don't play for safety. It's the most dangerous thing in the world." (Fort., 250). Nur durch Kampf mit dem zweiten Selbst wird eine innere Leistung erzielt, die den Menschen zur höheren Entwicklung seiner selbst bringt. Das Schicksal des

42) Vergl. die englische Romantik, die den „Spirit" auch als die Quelle alles Lebendigen empfindet. (Seminarprot. W.S. 1937).

Menschen liegt in ihm, in seiner Selbstbeherrschung. "I'm sure one can make of life what one wants to." (H. F., 97). Darum betont Walpole in allen seinen Romanen immer wieder den Kampf mit dem Tiger, den Mut und den Glauben an sich selbst[43]).

"Every man's got power enough in himself to ride heaven and earth and all eternity if he only believed he'd got it. Ride your scruples. ... Believe in yourself and stick to it." "It's better that the beast under you should be a Lion rather than a Donkey, but let it at once fling you off its back and you 're done for." (Fort., 304). Am stärksten ist dieser Kampf im „Image" des Reiters in Fort. dargestellt. Dieses Bild des Reiters tritt Peter intuitiv immer vor die Augen (als eidetisches Bild), wenn er mit sich selbst zu kämpfen hat. Von diesem „Image" geht eine solche Suggestion auf ihn aus, daß er zu neuem Schaffen angeregt wird. Durch die Gebärde, die Haltung ("action") des Reiters wird er sich über sein Wesen klar. (Vergl. besonders den Schluß: "But now for the first time the Rider's face was turned towards him — And Behold — he was the Rider," (Fort., 432).

Durch den Tiger hat der Mensch Anteil an der göttlichen, schöpferischen Urkraft, die ihm aber zum Verhängnis werden kann. "He was ... above and beyond them all in beauty, in dignity, in the larger share that he had of that divine fire, the fire that burnt in him and made him a failure and an exile. (A. D. C., 245). Denn wenn der Mensch die sittlich-aesthetische Urteilskraft verliert, hat er nicht mehr die Möglichkeit, seines Tigers Herr zu werden. Der Tiger besitzt dann ihn. Der Mensch wird verfolgt von sich selbst. Osmund "was haunted in any case by himself. He couldn't escape what to be, what he wanted to do. He was a prisoner." (A. D. C., 162). Ähnlich Semjonov in S. C., der selbst ausspricht: "I am a Desire, a Purpose, a Pursuit ... Perhaps this is a ghost that you see ... my ghost that pursues myself? ... I'm a haunted man you know." (S. C., 398/99). Außermenschliche Kräfte scheinen dann die Menschen als Spielball zu benutzen. "Something too impersonal about him, some sense too of an outside power driving him." (A. D. C., 162). Vergl. S. 8; 22: Einbeziehung und Sichtbarmachung

43) Vgl. bes. M. 40, S. 285; Olva (P.A.); Rachel (D.W.).

von außerweltlichen Urkräften im menschlichen Dasein.) Vergl. auch M. 40, S. 319.

Wer den Tiger in sich lebendig fühlt besitzt Imagination. Die Imagination wird von Walpole als schöpferische Kraft angesehen. Sie macht das Leben reicher, denn sie weist über das Leben hinaus. Die Übersteigerung der Imagination aber führt auch zur Trübung der Urteilskraft. "Nothing hurt when everything was romance." (W. H., S. 222); (Fort., S. 419). So werden die Menschen mit starker Imagination leicht zum Egoismus geführt, indem sie sich die Welt nach ihrer Bequemlichkeit färben. Egoismus aber läßt den Tiger leicht zum sozialen Vernichter werden. Nur die Liebe (Selbstlosigkeit) kann den Tiger bezwingen. "The tiger in every man and self-denial to curb it." (D. W.)

Wo die sittliche Urteilskraft vollkommen verschwunden ist, wird der Mensch zum Vernichter der menschen Gesellschaft, zum Satan, zum Inbild der "Vice". Semjonow (S. C.), Vater Westcott (Fort.), Pengely (A. D. C.), Crispin (P. M. R. H.), Morelli (M. 40) zum Beispiel.

Walpole betrachtet die Imagination aber auch als Fähigkeit der Erfühlung, fühlendes Hingeben an das Andere, woraus erst die lebendige Schöpfung entstehen kann. Dadurch wird erklärt, wie nah Imagination und der Tiger zusammenhängen. Denn nur der behält seinen Tiger lebendig, der noch ein Gefühlsleben besitzt. "You have to feel, to keep your tiger alive." (D. W. 78). Der Tiger kann nicht durch den Verstand entwickelt werden, denn er lebt im Unterbewußtsein. Er ist unabhängig von jedem Studium und wird sogar durch die Beobachtung und die nüchterne Vernunft in seiner Tätigkeit beschränkt. Darum spricht der Mensch auch nicht über seinen Tiger, darum tötet nichts den Genius eines Künstlers mehr als der Erfolg. (Fort., 254).

I don't suppose there are more than a hundred human beings real people between Ludgate Circus and Hyde Park." (H. F., 114). Für Walpole ist "reality" die Natürlichkeit und Echtheit, die im Transzendentalen fundiert ist. Wer sein tieferes Gefühlsleben dauernd unterdrückt, (somit auch seinen Tiger), ist "unreal" (vergl. D. W., 262; 412), er ist nicht mehr "true to nature". In dem "Dance

of the Hearts"[44]) zeigt Walpole wie in einer Sammellinse, was die vitalen Urkräfte in naturnahen Menschen bedeuten und wie leicht diese Kräfte den Menschen über die natürliche Grenze hinauswerfen können. "The dance" "was deeply symbolic" (M. 40, 50). "It was the old Greek spirit come into life again." (M. 40, 54). "A kind of divine frenzy united them all." (P. M. R. H., 90). Jeder Mensch, der diesen Tanz mitmacht, lebt in dem Moment nur in seinem zweiten Ich. "There was still that strange half conscious feeling that it had not been Maradick at all, or at any rate, some strange, curious Maradick whose existence until to-night had never been expected." (M. 40, S. 55; vergl. auch S. 53). So wie der Mensch aber sich seiner selbst wieder bewußt wird und fürchtet, sich vor der Umwelt lächerlich zu machen, kommt er in seine gewöhnliche Natur zurück. (M. 40, 54).

Der größte Teil der Menschen leugnet den Tiger, da das Leben ohne das Tier leichter zu sein scheint. "She had blinded some force within her, muffled it, stifled it, because her way through the world was easier with it so muffled, so stifled." (D. W., 120). Zu diesen Menschen gehören die Stay-at-homes (Fort. 293/94; 382/83, die Trenchards, Trojans, die Beaminsters. "No Beaminster has ever faced his or her Tiger yet." (D. W.). Sie können nie große schöpferische Menschen werden. Sie versuchen, die Angst vor sich selber zu ignorieren.

Dem gegenüber steht der "Explorer", der "always travelled with his life in his hand." Der das Leben ansieht als "a key to something wider, bigger altogether." (Fort. 293). Jeder Mensch mit lebendigem Spirit, der den Alltag überwindet, ist für Walpole ein "Explorer". Veränderung, Abenteuer[45]) irgendwelcher Art lassen den Menschen sich vom Alltag befreien und die Empfänglichkeit für das Große und Schöne im Leben wieder erlangen[46]). Der "Explorer" sieht seine Ideale noch vor sich und nur auf sich selbst gestellt will er diese verwirklichen. Sein Tiger treibt ihn dazu, sich mit der Welt auseinander zu setzen, denn der Tiger fordert zur Erhaltung b e -

44) Vergl. M. 40, S. 50—56 ff.; P.M.R.H., S. 86 ff.
45) Abenteurerlust ist bei Walpole der Wunsch nach Romance im Leben.
46) Es ist die Eigenschaft der Jugend durch lebendigen Spirit sehr empfänglich für Schönheit zu sein. M. 40; 109; 197/98.

wegtes Leben. Darum finden wir so viele Verkörperungen der Abenteurerlust, des Wandertriebes in den Romanen Walpoles. (Mr. Zanti Fort); Punch (M. 40); Francis Breton (D. W.). Unruhe ist ein Zeichen des Tigers. Das Problem bei Walpole dreht sich immer wieder darum, wie stellt sich der Mensch zu seinem Tiger? Um den Gegensatz zwischen "Explorers" und "Stay-at Homes" auf das schärfste herauszustellen, wählt Walpole die Zeit des Spätviktorianismus[47]). Der Viktorianer wollte keine wilde chaotische Seite des Lebens sehen, er wollte keine Unruhe, kein Tiefengefühl, keinen Tiger. Er ignorierte selbst den Tod, den Augenblick, in dem jeder Mensch sein wahres Selbst erkennen muß. (D. W., S. 231). Die junge Generation aber erklärt ihre Tiger (D. W., 420) und wird dadurch zur Unruhe, zum Getrieben werden und zur ewigen Suche nach neuen Lebensformen verurteilt.

Jeder Mensch hat bei Walpole eine verborgene Natur (ein hidden self) und eine gesellschaftliche Natur (social self). "He knew that every one had his «vie sacré» somewhere, that it was something that they never talked about, something that they kept very closely hidden." (M. 40, 326)[48])[49]). Der Tiger ist ein Teil des hidden self. Das social self allein kann darum nie richtig schöpferisch sein. Das social self erfüllt die Forderung des Tages, der Spirit aber folgt dem Ruf des Überweltlichen.

Bei unkomplizierten Menschen, die der Natur noch nahestehen, fallen hidden und social self zusammen. Dieses sind die in sich geschlossenen Typen (Cyklothymen-Typen nach Kretschmer, S. 170). Zu diesen Menschen, deren Innen- und Gefühlswelt mit ihrem Handeln in der Außenwelt übereinstimmt, gehören bei Walpole besonders Kinder, beziehungsweise einfache, unverbildete Menschen, z. B. Stephen (Fort., vergl. besonders S. 215/16); Fischer in Cornwall; Tony (M. 40); Bauern in Rußland (S. C.). Durch ihr harmonisches Wesen üben diese Menschen eine veredelnde, beruhigende Wirkung auf ihre Umwelt aus. Der Tiger ist bei diesen Menschen im Einklang mit ihrer Substanz. Sie sind sich

47) Vergl. Gassmann.

48) "There's a secret city in every man's heart. It is at that city's altar that the true prayers are offered". S. C. 399.

49) Besonders für die Engländer, D.W. 78. Vgl. auch STh, 29 ff.

des Tigers nicht bewußt und handeln instinktiv richtig, denn ihre sittlich aesthetische Urteilskraft ist noch nicht geschwächt. Ihr Handeln ist als Verdichtung ihrer inneren Einheit gegeben. Die Liebe (Selbstlosigkeit) schafft diese Einheit. Der göttliche „Spirit" erscheint durch die Hülle dieser Menschen. Das Schöpferische in ihnen liegt in der veredelnden Atmosphäre, die sie verbreiten, Anna (D. F.; S. C.); Norah (Fort.); Janet Morelli (M. 40) gehören z. B. dazu. Walpole gestaltet sie als Spiegel des höheren Selbstes im Menschen. Diese Art Menschen, gestaltet als „Images" strahlen das Transzendente in diese Welt als Transzendentales. Die Liebe, die die endliche wie die unendliche Seite im Menschen vereinigt, verkörpert sich im Bilde der inneren Schönheit und Güte dieser Menschen.

Die meisten Menschen in den Romanen von Walpole gehören dem gespaltenen Typ an (schizothym nach Kretschmer S. 170 ff). Sie haben ausgesprochen 2 Kerne, da ihr verborgenes Selbst von dem gesellschaftlichen Selbst ganz getrennt ist. Diese Menschen haben es viel schwerer als die ungespaltenen mit ihrem Tiger fertig zu werden, da sie leicht nur in der gesellschaftlichen Oberfläche leben und sich ihrer verborgenen Natur schämen. Die Fähigkeit der Bewußtseinsspaltung, der Selbstbespiegelung, die diese Typen oft haben, ist darum im Grunde kein Vorteil sondern ein Nachteil. Denn die Selbstbespiegelung bringt oft die Schwierigkeit der richtigen Balance zwischen den beiden Naturen mit sich[50]).

2b) Gestaltung der Personen.

"I had always the sense that it was more interesting to make incident come from the clash of character than to let character be clothes-propped out of incident" schreibt Walpole in seiner Autobiographie 1923 (C. B. Bookmann/1923, S. 149). Zuerst wird ein Charakter erfaßt und dann erst werden die Auswirkungen dieses Charakters angegeben.

---

50) Vor allem schwächt die Selbstbespiegelung das Handeln. Der Mensch wird seinem Spiegelbild unterworfen. Damit geht das Unbefangene, Spontane, Göttliche im Menschen verloren. (Vgl. S. 12 über den Spirit). Ähnliches sagt Binding in den Spiegelgesprächen S. 601: "Die Menschheit schwächt sich durch jede Hemmung des Spontanen, des Kraftvollen. Denn nur das Kraftvolle ist der Veredelung fähig ... denn das Göttliche ist das Spontane des Kraftvollen ohne Festlegung in die augenblickliche Form: das Spontane unter der Kraft zu einer künftigen Form". Spirit und Spontanität haben enge Verbindung.

Mit größtem psychologischen Verständnis stellt Walpole seine Personen dar, unterbaut sie psychologisch, sodaß eine Einheit von innen und außen erzeugt wird. Darum gibt er nicht das Zufällige, sondern das Wesentliche in den Menschen, das sich oft gerade in charakteristischen Gebärden oder Lebensgewohnheiten äußert. Walpole gibt gerne Parallelszenen, in denen sich das Wesen der verschiedenen Personen besonders deutlich hervorhebt und verdichtet wird. Die Bittgänge der verschiedenen Personen in W. H., die das Wesen der Personen besonders deutlich widerspiegeln, sind dafür ein Beispiel. Walpole analysiert die Motive des Handelns und zerlegt sie in einzelne Seelenbilder. Walpole ist stark von der psychologisch eingestellten Wirklichkeitskunst der Russen beeinflußt worden und schafft lebensechte Menschen. Er versucht, die tiefsten Seelenschichten des Menschen zu ergründen und das verborgenste Selbst zur Gestaltung zu bringen (z. B. im produktiven „Image" des Tigers). (Vergl. S. 26 ff). Darum spielt auch das Unterbewußtsein, bezw. Überbewußtsein bei seinen Personen eine solche Rolle. Er gestaltet das unterbewußte Ich oft wie losgelöst vom Menschen, fast als Wesen für sich[51]), das oft die Handlungsfreiheit lähmt. Er läßt die Menschen durch das Unterbewußtsein intuitiv große Zusammenhänge erkennen. Für viele seiner Menschen mit gesteigertem Seelenleben und starker Imagination gibt es keinen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Traum. Im Traum (auch im Wahrtraum der Imagination), wird oft die höhere Wirklichkeit erlebt. In diesen Wahrträumen haben seine Menschen oft das Gefühl, daß die Seele von der Materie ganz befreit ist, wodurch der Mensch mit einer unendlichen Glückseligkeit erfüllt wird. (Vergl. S. C., S. 255 ff; Fort., 255/56; 429). Besonders Zukunftsentwicklungen deutet Walpole durch traumhafte Visionen an, wodurch die Bücher eine gewisse mystische Atmosphäre erhalten. Das unterbewußte Ich läßt sich nicht betrügen. "Cheat ourselves as we may our subconscious selves refuse to be decived." (O. L. 97). Es zeigt und beweist die Existenz des Tigers. Darum ist es so wichtig.

Bewußtseinsspaltung spielt bei den Walpole-Personen eine große Rolle. Der Mensch betrachtet s i c h bewußt oder unbewußt selbst von innen und von außen (G. M., 284). Das führt in gewisser Weise

51) Vergl. z. B. S. Th. 23.

zu Objektivität und Konkretisierung. Darum werden so viele Selbstanalysen, Selbstbespiegelungen und innere Monologe eingefügt, wodurch die menschlichen Gefühle und Vorstellungen konkreter, sinnenhafter offenbar werden. (Innere Monologe steigern die Dramatik und wirken suggestiv auf den Leser.) Die Selbstanalyse und Selbstbeobachtung tragen dazu bei, das Wesen der Person und ihr Leben zu verdichten, denn nur die für die Entwicklung wichtigen Punkte werden aufgezeigt.

In der konkreten Form von Anschauungsbildern (vergl. Jaensch: Eidetik) versucht Walpole tiefstes Seelenleben, oft dumpfe Gefühle seiner Personen, zum Ausdruck zu bringen. Ganze Komplexe von Vorstellungen und Gefühlen werden in diesen Bildern verdichtet[52]). Z. B. Peters Anschauungsbilder von seinem auf Bosheit sinnenden Vater, (Fort.); Rachels Angstbilder von der Duchess. Diese Bilder verfolgen die Menschen und lassen sie an übernatürliche, dämonische Zusammenhänge glauben. Solche eidetischen Bilder werden von Walpole oft zu „Images" vertieft[53]), z. B. das Bild des Reiters in Fort., oder die Vorstellung des Todes als Tier in D. W. 231/32; oder Peters Anschauungsbilder von seinem diabolischen Vater führen ihn dazu, in seinem Vater ein Spiegelbild seines eigenen schlechten Selbstes zu sehen. Der Vater wird für ihn zum „Image" der schlechten Erbveranlagung der Generationsketten. "Were his father and grandfather mirrors of his own future years?" (Fort, 97).

In der Novelle Ecstasy (S. Th. 86 ff) gibt Walpole eine vollkommene Konkretisierung des schlechten Selbst durch die Gestalt eines Menschen. Ein Bettler wird einem Mann zum „Image" seines eigenen schlechten Selbstes und läßt ihn aussprechen: "I felt more strongly than ever that is was myself that I was following, the self that I had suddenly been able to relieve myself of, something like Christian, when he flung off his pack." (S. Th., 100), und später

52) Nach Jaensch ruhen diese Art Anschauungsbilder meistens in dem seelischen Gesamtgeschehen.

53) Ähnlich geschieht dieses bei Shakespeare. Die „apparitions" in Julius Caesar IV, 3, 276—85, in Macbeth III, 4, 38—107; im Hamlet I, 4, 37 sind Produkte der Imagination, sie sind „Images" des Innersten, das sich dadurch manifestiert. Die „apparitions" werden in "the mind's eye" gesehen. Vergl. Hamlet I. 2, 185.

wird ihm der Mann zu seinem "possible self". "I watched one of my future selves slope down the road." (S. Th., 102/103).

Um den Menschen sich selbst kritisch von außen betrachten zu lassen, benutzt Walpole oft Glasspiegel. Spiegel aber enthüllen bei ihm gewöhnlich mehr als das empirische Gegebene. Sie geben dem Menschen Einblick in sein tieferes Sein. Oft werden Spiegel zu „Images", (vergl. S. 23 über G. M.), in denen der Mensch seine tiefere Natur erkennt[54]). Am stärksten ist dieses in der Novelle Mayor Wilbraham (S. Th., 159 ff) veranschaulicht.

Das Auge wird von Walpole oft als höherer Spiegel, als „Image" der Seele gegeben. Gerade am Beispiel des Auges wird der Unterschied zwischen Symbol und „Image" besonders klar. Das Auge ist niemals ein Symbol der Seele, nur die Augensprache kann Symbol für Seelenregungen sein. Walpole zeigt oft wie das Gegenbild unseres Innern im Auge liegt, wie der „Spirit" sich im Auge darstellt. (Vergl. S. 27 über Peter in Fort.). Der böse Blick spielt fast in allen Walpole-Romanen eine große Rolle und zwar meistens als magische, boshafte Kraft, fast losgelöst vom übrigen Körper[55]). Diesen bösen Blick läßt Walpole meistens von sehr alten Leuten ausgehen, um dadurch die Zerstörungskraft der Zeit gegenüber der Gegenwartserscheinung darzustellen. — Zuweilen konkretisiert Walpole auch ein Gefühl im „Image" des Auges, "And in the eyes of the fugitive they saw what terror of death really was — ... it was here with them in the flat." (S. C., 287).

Walpole macht starken Gebrauch von der Spiegelungs- und Standpunkt-Dichtung. (Einfluß von Conrad und Henry James.) Er gibt dadurch das „Wesen" seiner Personen in einer stärkeren Verdichtung. Die einzelnen Standpunkte sind die Strahlen aus denen sich das Bild der beurteilten Person formt und in größter

---

54) Ähnliches wird von Binding in den Spiegelgesprächen behandelt. Der Spiegel wird der Frau zum „Image", in dem sie ihr „ganz lebendiges Ich" S. 581, „ihr ehrliches vollkommeneres Ich" (583) erkannt hat.

55) Wir finden bei Walpole ähnliche Vorstellungen bei seinen Romanpersonen. (z. B. in Fort), wie Rudolf Otto solche beschreibt „so sei die Vorstellung vom bösen Blick nur eine Weiterbildung der Vorstellung, daß im Blick die Seele nach außen tritt, woran sich unmittelbar die andere schließt, daß sie oder der Wille desen, dem sie zugehört, äußere Wirkungen hervorbringen kann. Solche Wirkung richtet sich aber wieder auf die Seele dessen, der geschädigt ist". (S. 37).

Lebendigkeit und Anschaulichkeit plötzlich da ist. Die Standpunktdichtung als Steigerungsmittel haben wir besonders bei der Duchess of Wrexe. (Vergl. Teil I, S. 10, Sammlung, Verdichtung, Steigerung im „Image"). Die Standpunktdichtung verlangt große Einfühlungsfähigkeit wie Vielseitigkeit des Künstlers. "The great knowledge that Life could be absolutely right for many different sorts of people." (W. H., 279/80).

In den sämtlichen Romanen Walpoles wird die Einzelperson im Verhältnis zur Gemeinschaft dargestellt. (Schul- und Hochschulgemeinschaft, Familie, Stadt, Kriegsgruppe.) Und zwar dient die Gemeinschaft oft als Kontrast. Am stärksten ist dieses im P. A. gestaltet, indem der innerlich einsame, ausgestoßene Mensch scharf dem Gemeinschaftsleben im College gegenübergestellt wird. Oder die Gemeinschaft dient als Folie. Sie unterstreicht durch ihre gleiche Handlung das Wirken und Wesen der Hauptperson, sodaß diese der Gipfelpunkt der Gemeinschaftsgruppe wird. "The Beaminster way of looking at a thing" wird zur Folie für die Duchess, die als die höchste, plastische Verlebendigung und Incarnation des Wesens dieser Gemeinschaft und Klasse gezeigt wird. Ähnlich ist es bei Mrs. Trenchard (G. M.), Clare Trojan (W. H.) im Rahmen ihrer Familie. Bei der Duchess of Wrexe empfindet die Mitwelt selbst, daß sich die ganze Blickrichtung ihrer Gesellschaft in der Duchess kristallisiert hat. "She was tremendous", "she was an institution." Sie ist die lebendige Idee für alle, von wenigen gesehen, aber von allen als Macht gefühlt. "It is a penalty of greatness that you should to the majority of your fellow-men be an I d e a rather than a human beeing." (Fort.). Daher ist die Duchess nur das Vorstellungsbild ihrer Umgebung.

Walpoles Menschen stehen in ihrer Welt, bilden eine Einheit damit und sind nicht silhouettenhaft vor einen Hintergrund gesetzt. Wechselseitige Beziehungen knüpfen Mensch und Hintergrund zusammen. Die Personen, ihr Wesen wird oft zur Klarheit gebracht durch die Atmosphäre die sie verbreiten. "The old woman had seemed to pervade the whole house with her presence." (S. Th., S. 203). oder "They felt his stiff unfriendliness like a cloud about the house." (S. Th., S. 38). Die Atmosphäre, die die einzelnen Personen verbreiten, ist nicht immer die gleiche. Je nachdem wie sie

seelisch gestimmt sind, wie die Umgebung seelisch gestimmt ist, ist der Eindruck verschieden.

Die meisten der Walpole Personen, wenigstens die, welche Imagination besitzen, haben ein starkes Gefühl für Umwelteinflüsse. Sie werden verändert durch den Einfluß eines Ortes, eines Landes, eines Hauses etc. Sie gehen mit produktiver Imagination an die Dinge heran, so daß ihnen manche an sich tote Sachen zum lebendigen Ding, ja sogar zum „Image" werden können. (Vergl. Mensch und Natur. S. 44 ff. Vergl. wie die Cath. als „Image" betrachtet wird oder der Spiegel (in G. M.).

Die Haltung zur toten Umwelt wird ein Bild der wechselnden Seelenstimmungen. Z. B. ist der Mensch einsam und unglücklich, so scheinen ihm die Häuser, die Möbel etc. feindlich gesinnt. Durch diese Verlebendigung erhalten wir eine übersteigerte Wirklichkeit. Die große Sensibilität und Phantasie seiner Romanpersonen geben der Umgebung eine zuweilen an das Mystische grenzende Note. Übermenschliche Kräfte scheinen sich ihnen dort zu offenbaren. Dabei ist die Beschreibung der Umgebung oft geradezu realistisch, z. B. die Laute in " Scaw House" (Fort.) sind durchaus rational zu erklären. Nur die Art, wie die Menschen auf diese Laute reagieren, sich durch die Umgebung beeinflussen lassen, gibt dem Ganzen einen übernatürlichen Anschein. Walpoles Stärke ist es, eine Atmosphäre zu schaffen. Er personifiziert eine Atmosphäre gerne; z. B. starkes Gefühl wird zur personifizierten Atmosphäre.

"He felt her agitation. The room of ivory and silver was suddenly filled with real emotion, waves of it running up and down the walls and across the floor." (H. F. 88)[56]). Er macht sie sichtbar an einem Naturgeschehen. "It is very difficult to give any clear picture of the atmosphere of the town... Its spiritual mentality corresponded almost exactly with the physical thaw that accompanied it-mist, then vapour dripping" ff (S. C., 360)

Das „Wesen der Person wird von Walpole oft zu einem „Image" gemacht, indem der tote Hintergrund einen festen Rahmen, einen Bestandteil der Person ausmacht. Die Personen werden von einer

---

56) Vgl. A. S. 69.
A. i.) S. Th., 82: "There had been something in the silence most truly eloquent, he felt that the air around them throbbed with meaning".

Sphäre umgeben, die ihre Wesenheit besonders charakterisiert. Die Gräfin (D. W.) gehört zu ihren chinesischen Drachen, zu der Überladenheit ihres Zimmers, Vater Westcott in das verfallene Scaw House, die Trenchards sind eine bildliche Einheit mit ihren Räumen, ihrem grünen Wohnzimmer, das zusammengefaßt wird von dem alten Spiegel; die Trojans werden zu Hause als "tea-table persons" (W. H., 261) gegeben.

Mit den wichtigsten Personen werden Vorstellungsbilder und Komplexe verbunden, die in ihnen zur geschlossenen Einheit geworden sind. Mit Pengely (A.D.C.) steigen sofort Bilder der "slums", entsetzlicher Winkel des Verbrechens auf, mit Senyonov Ausschweifungen und Grausamkeiten, mit der Gräfin (D.W.) Pracht- und oberflächliche Gesellschaftsbilder.

Zusammenfassung über die Personen.

Walpole legt ein Hauptgewicht darauf, lebendige, lebenswahre Personen zu gestalten, durch deren Leben und Sein er seinen Ideen und Vorstellungen sichtbaren Ausdruck gibt.

Es wurde in dieser Arbeit versucht, zu zeigen, wie Walpole in allen seinen Personen eine Urkraft als Grundbestandteil nimmt, in deren Verbindung mit einer besonderen Veranlagung der Mensch leicht zum „Image" dieser Eigenschaft gesteigert werden kann. Daher wirken diese Inbilder des Hasses, des Egoismus, der Liebe, der Abenteurer und Phantasten, Vertreter fast aller Schichten und Leidenschaften nicht einseitig, sondern als echte Menschen. Wohl sind die Menschen oft übersteigert in ihren Gefühlen, aber da Walpole in ihnen nicht nur gleiche, sondern auch entgegengesetzte Elemente vereinigt, wirken sie nicht einseitig. Irgendwie haben alle Personen Walpoles Beziehung zu etwas Höherem gehabt. "There was fineness in the worst of human beings." (A.D.C., 188). Jede der Walpoleschen Romanfiguren hat das Duale in sich, und da die meisten Hauptpersonen gegen ihre Schwäche ankämpfen, hinterlassen sie keinen deprimierenden Eindruck, sondern fordern zu gleicher Tat auf. So kann man die Walpole Romane fast alle als eine Art

Erziehungsbuch ansehen. Aber sie enthalten eine indirekte Erziehung, nämlich durch Suggestion und Anteilnahme des Lesers an der lebendigen Gestaltung von Menschentum in lebenswahren Personen.

Da man Walpoles Gestalten auch im täglichen Leben findet, haben diese nicht nur ihr Leben im Buch. Sie erscheinen uns wirklich. Sie geben uns nicht nur ein stärkeres Verständnis für unsere Mitmenschen, sondern auch für uns selbst.

3. Natur und „Image".

In den sämtlichen Romanen von Walpole spielt die Natur eine Rolle, sie bildet in vielen seiner Bücher das Grundelement, trägt zur Gestaltung der Atmosphäre bei. Besonders stark in den Cornwall-Büchern, die von diesem Blickpunkt aus einen besonderen Wert erhalten. In ihnen (bes. in M. 40; Fort.) bilden die Naturbilder mit den in ihnen verwurzelten Menschen sozusagen das Gerippe, die Kristallisationspunkte, um die sich die Atmosphäre ballt.

Für Walpole ist die Natur ein organischer lebendiger Kreislauf von Entstehen und Vergehen in unendlichem Wechsel, ein „Image" des Ewigen, Überzeitlichen, Überräumlichen. "There are things ... all about this world that take shape one day like this and another day like that, but they have no soul nor personal identity, that is because they have no beginning or end, no destiny or conclusion any more than the wind and the sea." (M. 40, 364). Im Bilde des Meeres, in der Weite des Himmels wird der Zug zum Unendlichen erweckt, sie sind Maßstäbe für das Überräumliche. Das Meer ist Walpole das stärkste „Image" nicht nur des Lebens, sondern des Zeitablaufs überhaupt, vor allem des Wechsels von Hoch und Tief in sich rundendem Zirkel. Immer wieder spielt es eine Rolle und durchdringt die Bücher. Es trägt die Gegensätze in sich vereint zur Harmonie: "anger and power, also pity and tenderness, also scorn and defiance. It cared for no one it loved everyone." (Fort. 404/405). Das Meer wird in allen Phasen von Walpole geschildert. Es wird als persönliche Macht von seinen Seeleuten angesehen, es ist ihr Gott, dem sie dienen (W. H., 106). Es ist ein „Image" einer

Kraft, die stärker ist als der Mensch, die in ihm gestaltet und sichtbar wird.

"The sea was the most beautiful dream that the world contained, but you must never get too near, or the dream broke and from that moment you had no peace." (W.H., 129). Die Ruhelosigkeit im Meer entspricht der Ruhelosigkeit im Menschen. (Vergl. z. B. Peter in Fort., den die Bilder des "sea road" durch das ganze Buch verfolgen. "Once the sea has got hold of you it doesn't loosen its grip so quickly" (W.H., 105). Es ist eben zugleich auch eine Sichtbarmachung einer dämonischen Kraft innerhalb der Natur, die sich im Chaos wie in scheinbarer Harmonie und Ruhe des Meeres darlegt. Überhaupt birgt die Natur für Walpole „positive" und „gegenpositive" Kraft, Licht und Finsternis als zweiheitliche Einheit, sie ist eine Verkörperung, ein Schauplatz für diese Dualität, ein „Image" dafür. In der Natur ist ihm Endliches und Unendliches verbunden. In den einzelnen Dingen der Natur (in Bäumen, Tieren, Blumen etc.) kommt ihm das Leben des Ganzen zum Ausdruck. Er fühlt gleiches Leben in der Blume wie in sich, Tiere scheinen bei Walpole fast eine Seele zu besitzen. Durch ihre Instinkte verstehen sie die Menschen oft besser als ein anderer Mensch. (H. F., 48 z. B.). Jedes Geschöpf ist bei Walpole nicht als Mikrokosmos eines großen Makrokosmos betrachtet, sondern das Wirken des Makrokosmos offenbart sich in den einzelnen Naturerscheinungen. "Spring in Russia is so sudden and swift that it gives an overwhelming impression of a powerful organizing Power behind it." (S. C. 327).

Die Natur ist bei Walpole ein „Image" Gottes. Gott begreifen kann der Mensch nur im „Image" der Natur: "There must be a God — the tinkling insect told him so." (Fort., 264/65). Da alle Sinne bei dem Dichter bei seinem Erlebnis der Natur beteiligt sind, spricht er auch in seinen „Natur-Images" zu allen Sinnen des Lesers. Walpole hört fast das Wachsen der Natur. "A God there must be somewhere to have given him all this splendour — a splendour surely for him to work upon. He felt like a craftsman feels, when some new and wonderful tools have been given to him... He did not at this instant doubt that some God was there crying to him and that he must answer. Of that moon ... of that mighty city

he would make one little stone that might be added to that Eternal Temple of Beauty. (Fort., 146/47), vergl. die ganze ausführliche Stelle). Dieses Beispiel zeigt klar die „Image"-Auffassung der Natur. Das Zusammenwirken vom Ich und Nicht-Ich ergibt das Schöpferische, fordert den Menschen auf, neue „Images" zu schaffen. ("action", "suggestion" des „Images"). Bedingung ist die Natur in diesem Falle, Ursache die Imagination, beides bewirkt das Erlebnis, aus dem das neue „Image" entsteht. Der Mensch in den Walpoleschen Romanen erlebt das „Image" Gottes in der Natur, besonders in der Schönheit der Natur. Darum gibt Walpole auch seine meisten Naturbilder als „Images". Die Schönheit der Natur beweist die Existenz Gottes und bei deren Erleben "there is nothing to do on beholding it but to kneel down and worship God." (Fort. 402/03). Hier fallen „Image" und „Symbol" zusammen. "The world throbbed with stars, was restless under the glory of them. God walked in all the gardens"... (D. W., 123). Gott löst sein Wesen nicht auf in der Natur, genau wie der Mensch nicht in der Natur aufgehen kann. Der Mensch bleibt Mensch. Gott bleibt Gott. Nur der göttliche „Spirit" wirkt bei dem Erlebnis in dem Menschen. Das Erlebnis der Natur wird in den Walpole Romanen als ein ewiger, wertvoller Besitz angesehen. Der Inhalt des Lebens wird ein Streben zur Erreichung der Harmonie des ganzen Menschen mit Natur und Kosmos. Besonders in den Momenten der wahren Liebe haben die Walpoleschen Personen oft das Erleben der metaphysischen Harmonie und Einheit in der Natur, die so zur Offenbarung des Transzendenten wird. (W.H., M. 40, 190). Vor der Natur erscheinen eigene Sorgen klein, die Natur übt einen beruhigenden Einfluß auf den Menschen aus. Dem „appeal" der Natur als „Image" „responds" die Seele des Menschen. Das Alleinsein in der Natur führt nicht zur inneren Einsamkeit, sondern zur Gemeinschaft mit dem wirklichen Leben. (Fort. 265 z. B.).

Der Mensch kann sich nur selbst erkennen, wenn er sich ganz auf sicht selbst zurückzieht. Dieses geschieht am leichtesten in der Natur, denn die Natur bringt den Menschen zu seinem wahren Sein zurück. (Daher ein Teil des Einflusses von Treliß in M. 40, H. Fr., P. M. R. H., etc). Der Mensch begreift also im „Image" der Natur nicht nur die Transzendenz, sondern auch sich selber. Ins-

besondere in der Liebe zu dem Boden findet der Mensch zu Gott und sich zurück. Walpole hat eine große Liebe zum Boden, zur Natur, er empfindet die Erde als Mutter. (M. 40, 124). Liebe zum Boden überwindet die Gleichförmigkeit des Alltags, denn die Natur ist wechselnd. Sie gibt Kraft (Roddy in D. W.; Stephen in Fort.). Daher auch die große Abneigung gegen die Wurzellosigkeit in der Stadt bei Walpole. Er liebt die ganz bodenständigen Menschen: "its" (Cumberland) "strong people have their feet in the soil and are independent of all men." Einleitung zu Rogue Herries). Inbild dieser Kraft ist z. B. auch der alte Rosett in Farthing Hall.

Die Stadt wird von Walpole oft als Inbild einer menschenfeindlichen Macht betrachtet (z. B. A. D. C.; Novelle Tiger in S. Th.; Fort.), denn in ihr kommt der Egoismus am stärksten zum Ausdruck. Am stärksten veranschaulicht Walpole das in A. D. C. Der "Picadilly Circus" wird zum „Image" einer zerstörerischen zivilisatorischen Macht, die unbarmherzig mit aller Rohheit und Gefühlslosigkeit über das Einzelleben hinweggeht. Doch liebt Walpole auch gerade wieder die Städte mit ihrem Getriebe, solange sie ihm noch eine Verbindung zur Natur zu haben scheinen. Besonders London zeigt er in unendlichen Bildern.

Oft gibt Walpole den Einklang von Mensch und Natur in seinen Bildern; z. B. ein solches Bild ist die Beerdigung auf dem Fischerfriedhof in Fort. (102) mit dem Geistlichen als Mittelpunkt der wilden Natur. Die Fischer versammeln sich im Gasthaus (in Fort., S. 1 ff), das weit in die See hinausgebaut und so ganz von der Atmosphäre des Meeres durchdrungen ist.

Oft unterstreicht Walpole durch ein gleiches Naturgeschehen ein Menschengeschehen oder er schafft eine noch stärkere Stimmung, indem er beides bewußt in Kontrast setzt. So erreicht er eine Verstärkung des Gehalts seiner Bilder, bringt ein Gefühl, eine Stimmung zur Darstellung und Verdichtung, die sonst schwer konkret zu fassern wäre. Oft ersetzen auch Naturschilderungen eine Beschreibung des Gefühls durch den Künstler. (Vergleiche, wie oft Naturschilderungen gerade in seinen Romanen an den Anfang von Kapiteln gesetzt werden zu diesem Zweck. Einzelne Naturerscheinungen wie besonders der Nebel werden von Walpole fast als konkreti-

sierte Mächte dargestellt. Meistens deutet der Nebel auf einen unklaren Gemüts- und Lebenszustand seiner Menschen hin.

Bei Walpole spielt das Licht und sein Einfluß auf die Farben eine große Rolle. Unter irgend einer besonderen Lichtwirkung werden Bilder einer Stadt, einer Landschaft von ihm zusammengefaßt und erscheinen dauernd in neuen Farbzusammenschlüssen und -Klängen. Man kann bei ihm von Farbensymphonien sprechen, die den Bildern eine innere Leuchtkraft geben und sie in eine größere Gesamtheit einordnen. Besonders die zahlreichen Meerbilder in M. 40 lassen dem Leser das Meer wirklich zum Erlebnis werden. "The gold and blue days of Cornwall!" (M. 40). Also Licht ist bei Walpole ein Mittel zur Gestaltung der Vielheit zur Einheit (Steigerung und Verdichtung des Naturbildes durch Licht und Farbbeschreibungen). Eine photographische realistische Beschreibung wird so vermieden, statt dessen geschieht eine Poetisierung alltäglicher Dinge durch Licht- und Farbtöne. Man könnte von „Images" des Lichts sprechen, denn oft wird gerade dadurch eine bestimmte Stimmung, eine übermenschliche Atmosphäre sichtbar, fast konkret gemacht. Licht bringt oft in seinen Bildern die Synthese von Endlichem und Unendlichem. (z. B. Fort. 269). Oft haben Farben bei Walpole eine tiefere Bedeutung. Z. B. im "Green Mirror" drückt sich in der grünen Farbe die Stagnation, die Abgeschlossenheit, das Altmodische aus. Oder z. B. "The black was really best... He seemed to see all his miserable loneliness and disappointement in its dark, sombre colour. (W. H. 91). Verdichtung von Erlebnissen in der Wirkung einer Farbe!

Zusammenfassung über Natur und „Image".

Für Walpole ist die Natur eine Macht, die über und neben dem Menschen für sich besteht. Der Mensch steht in ihr. In den Bildern der Natur wird ihm die Transzendenz offenbar. Die Natur wird zum „Image" Gottes. Zweifellos ist Walpole in seiner Naturauffassung stark von den Romantikern beeinflußt.

Schluß: Kurze Zusammenfassung.

Walpoles Romane geben in Gedanken und Inhalt nichts besonders Neues. Man merkt, wie er von den verschiedensten Seiten beeinflußt worden ist, vor allem von den Romantikern, von Scott[57]), Hawthorne, Trollope[58]), Dickens[59]), Henry James[60]), Conrad[61]), Galsworthy[62]) und besonders von den Russen Dostojewski und Tschekow, um nur einige zu nennen. Es wird von Walpole behauptet, er habe sich jeder literarischen Strömung unterworfen. Wie weit das zutrifft, geht über den Rahmen dieser Arbeit. Uns erschien nur wichtig, inwiefern Walpole ein „Image"-Gestalter ist.

Es ist sein Versuch, die empirische Welt zur erhöhten Wirklichkeit zu verklären, so wie er sie mit seinem geistigen Auge sieht. Er versucht durch Verdichtung, die Substanz der Dinge zu gestalten, dem Wesen von unsichtbaren, nicht rational zu erfassenden Mächten einen konkreten Ausdruck zu verschaffen. Das gelingt ihm.

Walpole ist kein reiner Romantiker, was sich schon in seiner Einstellung zum Menschen zeigt. Walpole findet das „Image" Gottes nicht nur in der Natur, sondern auch im Menschen. Walpole flüchtet sich nicht nur in die Natur wie die englischen Romantiker, sondern stellt sich auch der chaotischen Seite des Lebens.

Walpole sagt von einem Buche Conrads "it has almost all, that we ask of any work of art, overwhelming vitality". (J. C. 26/27). So kann man dieses auch auf die meisten seiner eigenen Romane anwenden. Das gibt ihnen eine der charakteristischen Eigenschaften des „Image". Eine ganze Welt menschlicher Erfahrungen ist in seinen Büchern zusammengedrängt. Ideale werden sichtbar gemacht, denn "are not ideals as important as realities? Is not the dream as important as the business? Modern realism

57) Vergl. C. B. Bookmann, 1923, S. 151.
58) Vergl. ebenda S. 286.
59) C. B. Bookmann, 1922, S. 294.
60) Vergl. Ap. T., 38 ff.
61) Vergl. Walpoles Buch über Conrad.
62) Vergl. Gassmann, S. 53 ff.

can be more than realistic and modern psychology finer than psychoanalysis." (. B. Bookmann, 1923, S. 290). "The quest for the ideal, the striving after perfection, is the finest single attribute of the human heart... Wirthout it he is a creature; with it he is a man created in the Image of God." (Mary Roberts Rinehart: The Unreality of Modern Realism. Bookmann 1922, S. 462.

Die Methode der Intensität und Verdichtung ist Zeichen der dualistischen Kunstform. Diese liegt in den Walpoleschen Personen wie Romanen. Seine Bücher geben „Images" des Lebens, das gesehen wird als eigene Macht über dem Leben des einzelnen stehend. Es nimmt Gestalt an in Formen, die der Mensch sich selber schafft und doch ist es überpersönlich, behält seine eigenen Gesetze, entwickelt sich in unabänderlichem Geschehen.

Literatur-Verzeichnis:

Binding, R. G.: Die Spiegelgespräche. In der Zeitschrift: Die neue Rundschau. Mai 1933.

— Hinweis auf die menschliche Gestalt. In der Zeitschrift: Das Innere Reich. Oktober 1936.

Bliesener, J.: Bild-Erlebnisse Coleridge's und ihre Einwirkung auf sein künstlerisches Schaffen. Diss. Göttingen 1935.

Bonsels, W.: Über schöpferische Phantasie. Die Literatur 1934, S. 189/191.

Coleridge, S. T.: Biographia Literaria. Oxford 1907.

Dane, C.: Tradition and Hugh Walpole. New York 1929.

Deutschbein, M.: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

— Romantisch und Romanesk. In „Britannica". Max Förster zum 60ten Geburtstag. Leipzig 1929.

— Vorlesungen und Seminarprotokolle S.S. 1934—37.

Fehr, B.: Englische Prosa von 1880 bis zur Gegenwart. Leipzig 1927.

— Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Potsdam 1931.

Gassmann, W.: Der Viktorianismus bei Hugh Walpole. Diss. Marburg 1933.

Herrig-Förster: British Classical Authors. Braunschweig 1930.

The Holy Bible: Oxford University Press 1921.

Hughes, G.: Imagism and the Imagists. London 1931.

Huizinga, J.: Wege der Kulturgeschichte. München 1930.

Jaensch, F. R.: Die Eidetik und die typologische Forschungsmethoden in ihrer Bedeutung für die Jugendpsychologie und die Psychologie der menschlichen Persönlichkeit. Leipzig 1927.

— Vorlesungen über die Eidetik.

Kretschmer, E.: Körperbau und Charakter. Berlin 1929.

Milton, J.: Paradise Lost. Aus: The Poetical Works of John Milton. Albion Edition London and New York 1896.

Otto, R.: Das Gefühl des Überweltlichen. München 1929.

Pongs, R.: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1922.

Richards, J. A.: Principles of Literary Criticism. London 1934.

Rinehart, M. R.: The Unreality of Modern Realism. Bookmann 1922.

Schumacher, E.: Einheit und Totalität bei Wordsworth. Diss. Marburg 1930.
Shakespeare, W.: ed. W. J. Craig. London 1930.
Shelley, P. B.: Essays, Letters from Abroad. London 1852.
Spurgeon, C. B. E.: Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies. Oxford University Press 1930.
Strachey, Lytton: Queen Victoria. New York 1921.
— Elizabeth and Essex. London 1928.
— Books and Characters. London 1924.
Tillich, P.: Das Dämonische. Eine Beilage zur Sinndeutung der Geschichte. Tübingen 1926.
Ward, A.G.: Foundation of English Prose. London 1930.
Wordsworth, W.: Poetical Works. Oxford University Press. London 1936.
Walpole, H. S.: Werke ed. Tauchnitz, Albatross und Macmillan and Co. London.
— The English Novel. Some Notes on its Evolution. The Rede Lecture. Cambridge 1925.
— Novelists of the Seventies. Essays by Fellows of the Royal Society of Literature. Cambridge 1929.
— A Letter to a Modern Novelist. Hogarth Press London 1932.
— Joseph Conrad. Nisbet and Co. London 1917.
— The Crystal Box. Fragments of Autobiography. Bookmann Oct., Dec. 1922; Jan./May 1923.
— The Apple Tree. Golden Cockerel Press. Berkshire 1932.

Abkürzungen:

für die in dieser Arbeit zitierten Werke von Hugh Walpole.

Ap. T.: The Apple Tree. Berkshire 1932.
A. T.: Anthony Trollope. Mac. & Co. London 1928.
A. D. C.: Above the Dark Circus. Tauchnitz 1931.
Cath.: The Cathedral. Mac. & Co. London 1932.
Cap.: The Captives. Mac. & Co. London 1933.
C. B.: The Crystal Box. Bookmann Oct./Dec. 1922. Jan./May 1923.
D. F.: The Dark Forest. Mac. & Co. London 1932.
D. W.: The Duchess of Wrexe. Mac. & Co. London 1921.
E. N.: The English Novel. The Rede Lecture. Cambridge 1925.
Fort.: Fortitude. Mac. & Co. London 1933.
F. H.: Farthing Hall. Tauchnitz 1931.
G. M.: The Green Mirror. Mac. & Co. London 1929.
H. F.: Hans Frost. Mac. & Co. London 1929.
H. J.: Harmer John. Tauchnitz 1927.
J. C.: Joseph Conrad. Nisbet & Co. London 1917.

L. M. N.: A Letter to a Modern Novelist. Hogarth Press. London 1932.
M. 40: Maradick at Forty. Mac. & Co. London 1929.
O. L.: The Old Ladies. Tauchnitz 1924.
P. A.: The Prelude to Adventure. Mac. & Co. London 1912.
P. M. R. H.: Portrait of a Man with Red Hair. Tauchnitz 1925.
R. H.: Rogue Herries. Albatross 1932.
S. C.: The Secret City. Mac. & Co. London 1919.
S. Th.: The Silver Thorn. Tauchnitz 1928.
Wi.: Wintersmoon. Tauchnitz 1928.
W. H.: The Wooden Horse. Mac. & Co. London 1925.

Lebenslauf.

Als Tochter des Rechtsanwalts Dr. Goetze und seiner Ehefrau Ellen, geb. von Lucius wurde ich am 15. Juli 1912 in Hamburg geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin evangelisch. Ich besuchte das staatliche Oberlyceum in Lüneburg, wo ich am 4. März 1931 die Reifeprüfung ablegte. Ich begann mein Studium der Philologie Ostern 1932 in Heidelberg. Das zweite und dritte Semester studierte ich in Innsbruck und ging dann im Herbst 1933 bis zum Ende des Sommersemesters 1934 nach München. Vom Wintersemester 1934/35 ab setzte ich mein Studium in Marburg fort und legte am 14. April 1937 meine mündliche Doktorprüfung ab. Am Ende desselben Semesters bestand ich mein Staatsexamen, worauf ich sofort vom September 1937 ab als Lectorin in einem College in England angestellt wurde. Ich befinde mich noch dort.

Meine akademischen Lehrer waren die Professoren und Dozenten: Dr. Bachmeier, Dr. Borchers, Dr. Boucke, Dr. Brunner, Dr. Deutschbein, Dr. Ehrismann, Dr. Héraucourt, Dr. Hoops, Dr. Jaeck, Dr. Jaensch, Dr. von Kraus, Dr. Maenck, Dr. Panzer, Dr. Rehm, Dr. Schmidt.

Ihnen allen bin ich zu großem Dank verpflichtet, besonders möchte ich meinem sehr verehrten Professor Dr. Max Deutschbein meinen herzlichsten Dank für die Anregung der Arbeit und das fördernde Interesse bei der Anfertigung derselben an dieser Stelle noch einmal aussprechen.